COLECȚIA BIBLIOTECA DE CERCETARE
Seria Filologie

Redactor: Irina Sercau
Corectură: Alina Radu
Tehnoredactare şi copertă: Dana Marineasa

© 2014 Editura Universității de Vest, pentru prezenta ediție

Editura Universității de Vest
Str. Paris, nr. 1
300003, Timişoara
E-mail: editura@e-uvt.ro
Tel./fax: +40-256 592 681

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
GLĂVAN, GABRIELA
Viraj în ireal : modernități particulare în literatura română interbelică / Gabriela Glăvan. - Timişoara : Editura Universității de Vest, 2014
ISBN 978-973-125-420-3

821.135.1.09

Gabriela Glăvan

VIRAJ ÎN IREAL. MODERNITĂȚI PARTICULARE ÎN LITERATURA ROMÂNĂ INTERBELICĂ

Editura Universității de Vest
Timişoara, 2014

Profesorului meu, Cornel Ungureanu

Cuprins

Argument / 7

1. Romanul românesc interbelic – repere critice, deschideri, opțiuni. În jurul canonului / 13
1.1. Cadre generale şi particulare ale modernității literare interbelice. Problema canonului / 13
1.2. Canonul literar românesc. Dezbateri, variante, contestații / 29

2. Precursorul I.L. Caragiale – simptomele unei modernități aparte / 46
2.1. Personajul, între uman şi funcțional / 51
2.2. Obscurizare şi derivă a sensului / 57

3. Urmuz şi instituirea canonului singular / 65
3.1. O mai veche solidaritate – Urmuz şi avangarda literară românească / 65
3.2. *Pagini bizare* – kilometrul zero al avangardei / 86
3.2.1. *Pagini* subversive. Premisele unei lecturi fidele / 86
3.2.2. Alternative la „criza limbajului" / 101

4. M. Blecher – maestrul şi umbra. O paradigmă în devenire / 109
4.1. *Întâmplări în irealitatea imediată* – călătorii spre abisul identității / 109
4.2. Argumente pentru „modelul Blecher" / 111
4.3. Cercul vicios al identității – cincisprezece capitole şi un epilog / 119
4.3.1. În căutarea sensului / 128
4.3.2. Reproductibilitatea mecanică a realului în imaginarul fotografic / 132
4.3.3. Câteva lecții despre trup / 137
4.3.4. Un delir rece / 144

4.4. Între *ilizibil* şi *de nepovestit – Vizuina luminată* şi periferia ficțiunii / 152
4.4.1. Paralelisme, deformări, mutații / 157
4.4.2. Reversul. Întoarcerea la Urmuz / 170

5. H. Bonciu, Constantin Fântâneru – extreme, deviații, obscurizări / 174
5.1. H. Bonciu – dincolo de expresionism: *Bagaj...*, *Pensiunea doamnei Pipersberg* / 174
5.2. Constantin Fântâneru, *Interior*. Crizele imaturității / 206

6. Grigore Cugler în orizontul avangardei / 217
6.1. Locul comun al absurdului. Delimitări necesare / 220
6.2. *Apunake şi alte fenomene*. Urmuzian fără voie / 222
6.3. Fantezii, vocalize, miniaturi. Proza scurtă / 229

7. În orizontul postmodernismului – elemente ale imaginarului modernității interbelice în literatura contemporană / 249
7.1. Clasicii postmodernismului / 249
7.2. Intertextualitate parodică / erudiție ironică / 259
7.3. Radu Petrescu – distilarea literaturii prin syntheză în Grădina Botanică / 261
7.4. Ioan Lăcustă – aşteptându-l pe Caragiale / 267
7.5. Şerban Foarţă – Caragiale revisited / 270

Concluzii / 277

Bibliografie / 281

Argument

Modernitatea literară românească, aşa cum o ilustrează romanul interbelic, este un fenomen complex, al cărui conţinut se oglindeşte fidel în opere ce îi redau hologramatic imaginea. Demersul de faţă, având ca reper modalităţile în care modernitatea estetică se coagulează ca viziune şi principiu al creaţiei în perioada dintre cele două războaie mondiale, îşi propune o focalizare a particularităţilor ce definesc imaginarul unor autori reprezentativi pentru o tradiţie românească a modernităţii, începută în epoca marilor clasici şi perpetuată, în metamorfoze succesive, până în prezent.

Manifestate cu precădere într-o serie de opere în proză, aceste aspecte particulare pot fi identificate şi la nivelul imaginarului poetic, unde coerenţa mutaţiilor permite o mai bună orientare în dimensiunea istoriei literare. Dacă în sfera poeticului consensul critic pare a indica universul eminescian ca spaţiu al primelor expresii lirice veritabil moderne, în proză acest areal poate fi recunoscut în schiţele şi nuvelele lui I.L. Caragiale. Mai mult decât în opera dramatică, evoluţia unor tendinţe moderne poate fi urmărită în câteva ipostaze emblematice pentru maniera în care Caragiale anunţă teme şi procese inovatoare majore în literatura secolului XX.

Necesitatea de a delimita aspectele importante în conturarea unor caracteristici aparte ale modernităţii literare româneşti a impus articularea unui capitol introductiv având rolul de a prezenta succint reperele teoretice, dezbaterile culturale şi opţiunile de creaţie ce pot configura specificul romanului interbelic. O relevanţă sporită au, în acest context, afirmaţiile teoretice ale scriitorilor, asumate ca premise ale unor proiecte individuale sau ca investigaţii autonome în sfera ipotezelor privind noile resurse ale unui gen intrat într-o noua etapă a vastei sale biografii. Cazul literaturii române este neobişnuit în ceea ce priveşte istoria romanului: în primele trei decenii ale secolului al XX-lea, acest gen literar avea o tradiţie destul de inconsistentă, fapt ce a generat vii dezbateri în presa culturală. Evoluţia sa este cu atât mai interesantă cu cât dezidera-

tul sincronizării cu direcțiile romanului european occidental şi efortul recuperator se completau în direcția unor imperative culturale grefate pe urgența istorică de a construi o identitate națională solidă. „Criza romanului" din anii 1920 va deveni, după un deceniu, o adevărată inflație, sporită în mod cert de succesul literaturii de consum. O serie de repere teoretice contribuie la conturarea caracteristicilor acestei epoci marcate de o dinamică extinsă a transformărilor, vizând întreg domeniul culturii. În interiorul acestui climat efervescent apar operele reprezentative ale modernității literare româneşti.

Cei patru autori interbelici aflați în prim-planul acestui volum, Urmuz, M. Blecher, H. Bonciu şi Constantin Fântâneru (considerăm că Grigore Cugler are un statut aparte, receptarea şi recunoaşterea operei sale depăşind cadrele interbelicului), nu fac parte dintre autorii „clasici" ai acestei perioade, ei neaflându-se printre „fondatorii" romanului românesc modern. Se încadrează mai degrabă într-o zonă mai puțin explorată a literaturii, aflată la limita obscurității. Dacă Urmuz a fost asimilat în „mitologia" avangardei ca precursor al discursului insurecțional al modernității radicale, M. Blecher a fost reintegrat unui vast circuit al ideilor modernității de critica ultimelor decenii. Ajunsă la o maturitate a conştiinței estetice suficient exersată în sfera modernismului tardiv postbelic pentru a putea intui semnificațiile de profunzime ale operei sale, această parte a criticii, reunind în majoritate membri ai generației optzeciste, a reuşit să îl reintegreze pe M. Blecher sferei modernismului „înalt" al perioadei interbelice. H. Bonciu şi Constantin Fântâneru au avut un destin postum diferit. Aceştia au generat un entuziasm consumat la momentul debutului ca prozatori, reactivat abia după decenii de către instanțe critice căutând un anume echilibru axiologic în experimentele trecutului. În acest context al revalorizărilor, prezentul devenea tot mai vizibil o artă a compromisului şi a subversiunii, proliferând limbaje paralele şi narațiuni parabolice suprapuse unui palimpsest în care se putea citi istoria „tragică şi grotescă" a comunismului. Efortul continuu al legitimării prezentului nu a mai lăsat răgaz pentru recanonizări, recuperarea rămânând parțială. Acestor premise li se adaugă una de ordin abstract, structura canonului literar, semnificativă din perspectiva afirmării valorilor normative în contextele literaturii române din cea de-a doua jumătate a secolului XX.

Discuția despre canon, teoretizată în unele accepțiuni ca „problemă a canonului" are un fundal vast, şi doar o parte a acestuia implică romanul interbelic. Relevanța acestei problematizări constă, pe de o parte, în afirmarea principiilor ce asigură menținerea unui autor în conştiința posterității, iar pe de cealaltă parte, în nuanțarea acestora prin argumente ce au rolul de a conferi relief contextului literar în care un autor activează, chiar dacă evoluția sa nu a fost marcată de succesul salvator al capodoperei. Autenticitatea şi mai ales veridicitatea unei istorii literare nu se susțin exclusiv prin texte exemplare. Realizărilor ce nu revelează exemplaritatea nu li se poate refuza statutul reprezentativ într-o anumită sferă a imaginarului modernității, principiului estetic asociindu-i-se o serie de date menite să confere pregnanță unui autor minor sau unei opere ignorate. Aspectele particulare ale acestui imaginar pot fi regăsite cu uşurință în operele unor scriitori „necanonici", dar care au esențializat ficțional şi totodată confesiv experiențele unor biografii interioare febrile, devorate de anxietăți şi marcate de insolvabile crize identitare.

Nu ne propunem o reevaluare directă a canonului literar interbelic, ci conturarea unor contingențe menite să evidențieze continuitatea unei conştiințe moderne a crizei, prezentă în Momentele lui Caragiale sub forma unei crize a limbajului şi a sensului, dublată de ermetizări şi subversiuni, şi transpusă în diverse registre de către fiecare dintre autorii analizați. O prioritate este şi delimitarea, în fiecare dintre operele discutate, a unor enclave subiective, generând şi atribuind sensuri inovatoare „bizarei" existențe a personajelor, anti-eroi paradigmatici. Deformarea şi criza, alienarea şi mecanicizarea sunt termenii ce cuantifică mutațiile şi destructurările manifestate ca modificări ontologice ireversibile, în interiorul lumii narate criza având caracterul unei continue periclitări a individului pierdut într-un limbaj ininteligibil sau rătăcind într-o lume halucinantă şi crudă.

Conexiunile ce pot fi stabilite la nivelul viziunii ontologice (esențial aceeaşi) îşi modifică direcția în spațiul lumii textuale, unde convergențele funcționează pe baza unor similarități vizând forma, mai mult decât fondul. Prin urmare, în acest areal definit ca spațiu al crizei (dobândind astfel semnificația unui fundal specific modern pentru toate reprezentările ficționale ulterioare) eşecul limbajului, denaturarea / apa-

riția omului mecanomorf şi obscurizarea sensului (realizată ca ironie, farsă, predilecție pentru înțelegerea literală prin exploatarea semnificantului) pot fi atribuite „liniei" Caragiale-Urmuz, pentru ca dilemele interiorității, propensiunea spre reverie şi halucinație, fascinația corporalității, a lumii materiale şi obiectuale să fie conturate în interiorul unei viziuni specifice lui M. Blecher, H. Bonciu şi Constantin Fântâneru. Dincolo de aceste afinități tematice, alăturarea lor în interiorul unei analize critice este justificată în primul rând de instalarea lor fermă în teritoriile irealului, delimitând un continent straniu, singular în literatura română a deceniilor dinainte de comunism.

Am încercat evidențierea elementelor de originalitate prezente în textele acestor autori, argumentarea vizând în primul rând acele forme şi structuri ce ilustrează maniera specifică fiecărui scriitor de a expune sensurile evidente sau latente ale universului său ficțional. Am acordat o importanță sporită menținerii observațiilor de natură analitică în proximitatea spațiului textual, încercând o lectură cât mai fidelă a semnificațiilor cristalizate la suprafața sau în profunzimea ficțiunii, deşi fragmentarismul, incoerența şi obscuritatea au atentat adesea, într-o manieră specific modernă, la finalizarea actului comprehensiunii.

Cu toată relaxarea presupusă de abandonul „sensului unic" al operei, adecvarea lecturii la specificul autorului şi al textului sunt elemente esențiale ale procesului hermeneutic. De exemplu, un autor precum Urmuz nu poate fi citit în afara contextului generat de cultul dezvoltat în jurul misterului vieții, al morții şi al operei sale de către reprezentanții avangardei. Deşi exegeza urmuziană a explorat şi exploatat aproape toate aspectele posibile ale Paginilor bizare, schimbarea perspectivei analitice poate avea efectul unei revigorări a interpretării. Privită din interiorul său, lumea urmuziană devine suprafața unui text unic pe care semnificațiile alcătuiesc constelații surprinzătoare, dovedind în mod paradoxal atât deformarea reprezentării, cât şi resursele creatoare ale limbajului. Analize mai recente au contribuit la o receptare non-invazivă a operei lui Urmuz, textul fiind analizat în acord cu formula sa internă, nefiind „pre-judecat" după o grilă fixă, deja existentă.

Una dintre intențiile ce au vizat în mod direct includerea lui M. Blecher între autorii interbelici ilustrând o latură mai puțin exploatată a modernității este aceea de a sublinia câteva trăsături ale operei acestui

scriitor cu scopul de a argumenta în favoarea statutului său paradigmatic ca prozator instituind un nou spațiu al imaginarului, „irealitatea imediată", de la care se revendică, direct sau indirect, multe dintre elementele imaginarului literar contemporan. Având în vedere posibilitatea de a genera, chiar dacă de la distanța impusă de specificul fiecărui univers romanesc în parte, o serie de conexiuni ce subîntind o nouă configurație a sensibilității şi a viziunii asupra interiorității, am ales includerea lui H. Bonciu şi a lui Constantin Fântâneru între modernii atipici ai interbelicului în scopul consolidării acestor conexiuni.

Influența caragialiană, respectiv cea urmuziană, poate fi observată în linia dreaptă a unei adevărate descendențe. Dacă optzeciştii şi l-au asumat pe Caragiale ca model, desfăşurând în textele lor o adevărată tradiție a recitirii/rescrierii operei acestuia, influența lui Urmuz este chiar mai interesantă, dat fiind faptul că Grigore Cugler, un scriitor-muzician diplomat ce nu-şi asumă această influență, şi-a publicat cele mai cunoscute scrieri în 1934, la aproximativ un deceniu de la moartea lui Urmuz, după ce ultimele replici ale avangardei româneşti s-au epuizat. Cele mai interesante exemple prin care se afirmă influența clasicilor moderni Caragiale şi Urmuz provin din literatura contemporană, începând cu optzeciştii, în a căror poetică reluarea parodică, pastişa, ironia dețineau un loc central. Acest capitol este mai degrabă intrarea într-o altă dimensiune a proteismului modern, o explorare a celor mai semnificative raportări ale literaturii postmoderne la matricele fabulațiilor sale fiind în mod necesar un demers de o natură diferită şi, desigur, de mare amploare.

Aspectele particulare ale modernității literare, aşa cum s-au afirmat în interbelic prin operele unor autori precum cei menționați, constituie repere în orice viziune pluridimensională a fenomenului literar al acelei perioade. Intenția acestui demers a fost, nu în ultimul rând, aceea de a imprima coerență unor asocieri ce-i pot asigura literaturii române continuitatea unor modele.

1. Romanul românesc interbelic – repere critice, deschideri, opțiuni. În jurul canonului

1.1. Cadre generale şi particulare ale modernității literare interbelice. Problema canonului

Studiul modernității literare româneşti are deja o tradiție bine afirmată datorită numeroaselor demersuri ale criticii postbelice, fiecare încercând să contureze, total sau parțial, o istorie a modernității, aşa cum aceasta s-a manifestat direct, ca formă a unei practici necesare sincronizării cu valorile spațiului cultural al Europei Occidentale. Romanul interbelic este, în istoria literaturii române, revelator din perspectiva statutului său de creație specifică a unei epoci culturale căreia îi păstrează, în litera textelor sale, caracteristicile şi inovațiile. Prin urmare, o expunere succintă a principalelor coordonate ce definesc evoluția romanului românesc într-o perioadă reprezentativă a istoriei sale se impune de la sine. Nivelul ultim al discuției urmăreşte „problema canonului", aşa cum a fost enunțată de Sorin Alexandrescu[1], şi încercarea de a contura, printre numeroasele teoretizări, spațiul în care romanul interbelic şi, într-un sens restrâns, prozatorii considerați reprezentativi pentru un mod particular de afirmare a modernității literare, îşi pot confirma statutul exemplar.

Ne propunem, ca premisă teoretică vizând prezența în discursul cultural românesc a unei terminologii esențiale – *modern, modernism, modernitate* –, o scurtă inventariere a principalelor contexte în care termenii anunțați au dobândit semnificații diverse. În acest scop, ne vom orienta după câteva dintre cele mai importante studii[2] dedicate acestui

---

[1] Sorin Alexandrescu, *Romanul românesc interbelic: problema canonului,* în *Privind înapoi, modernitatea,* Editura Univers, Bucureşti, 1999.

[2] Aici se înscriu, în mod evident, istoriile literare – Eugen Lovinescu, George Călinescu, Ion Negoițescu, Şerban Cioculescu, Dumitru Micu etc.; de o importanță egală sunt studiile dedicate romanului – Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale,* vol. I, sau fenomenelor specifice ale modernității, pre-

aspect. Între acestea, volumul *Modern, modernism, modernitate* al lui Adrian Marino are, prin natura focalizării directe a problematicii în discuție, o relevanță aparte.

O primă observație asupra asimilării şi circulației termenilor susmenționați are rolul de a semnala faptul că nu s-a putut stabili încă data exactă la care termenul *modern* a devenit parte a limbajului analizei culturale – o ipoteză solidă, aparținându-i lui Adrian Marino[3], afirmă că acesta şi-a făcut debutul în publicistică în 1829, când o parte a presei din Principate, cea influențată de „progresismul" lui Ion Heliade Rădulescu, făcea referiri la „civilizația modernă". Alte repere, menționate tot de către Adrian Marino, sunt prefața lui C. Gane la traducerea după Agatocles, din 1843, discuția lui Odobescu, din 1855, despre literaturile gotice şi romantice ca „literaturi ale lumii moderne", un context mai practic vizând, la 1861, direcțiile clasice şi moderne în stabilirea programelor de învățământ. Începutul secolului XX aduce o mai largă întrebuințare a termenilor modern/modernist, un bun exemplu fiind conferințele lui Ovid Densusianu[4], în care interesul față de „sufletul modern" este condiționat de orientarea simbolistă a viziunii asupra literaturii. Intervalul în care ideile şi terminologia modernității s-au fixat în formule stabile este, conform unei tradiții deja bine afirmate, perioada interbelică. Teoreticianul reprezentativ al modernității devine, prin activitatea intensă de promovare a „noii literaturi" la „Sburătorul", Eugen Lovinescu, iar perioada de maximă afirmare a orientărilor moderne promovate atât de către Cenaclu, cât şi de către critic, începe după 1918.

Un fapt important, afirmat de către Lovinescu însuşi în *Istoria...* sa, este direcția exclusiv estetică a „Sburătorului", având ca unic scop susținerea şi promovarea „noilor energii literare". Tot aici sunt menționate cele mai importante nume ale „literaturii moderniste":

---

cum avangarda – Ion Pop, *Avangarda în literatura română,* exilul – Cornel Ungureanu, *Mircea Eliade şi literatura exilului,* dar şi numeroasele studii despre autorii şi operele perioadei interbelice şi postbelice.

[3] V. Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate,* Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p. 39 şi urm.

[4] Referința este prezentă şi în „arheologia terminologică" vizând modernitatea, întreprinsă de Ion Bogdan Lefter în volumul *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2000.

„Fără a fi pornit sub auspiciile unei formule unice şi cu forțe tinere şi revoluționare, ci în intenția unei acțiuni de armonizare, printr-o selecționare prudentă şi cu forțe mature şi încercate (L. Rebreanu, D. Nanu, Caton Theodorian, N. Davidescu, Victor Eftimiu, Elena Farago etc.), apărut la 19 aprilie 1919, *Sburătorul* şi-a precizat de la început scopul de a activa numai în domeniul esteticului pur, cum era firesc, şi al stimulării noilor energii literare. În intenția urmărită metodic de a descoperi talente şi de a pune în lumină pe cele nu încă îndeajuns de afirmate stă acțiunea lui principală, cu efecte cu atât mai incontestabile, cu cât, în afară de *Convorbiri literare* şi *Sămănătorul*, în prima fază a existenței lor, nici o revistă n-a trezit atâtea energii noi, aşa că o bună parte a literaturii, mai ales modernistă, de după război, este creațiunea exclusivă a Sburătorului (Hortensia Papadat-Bengescu, I. Barbu, Camil Petrescu, Camil Baltazar, Gh. Brăescu, Ilarie Voronca, T. Vianu, F. Aderca, M. Celarianu, Ticu Archip, I. Peltz, Vladimir Streinu, Simion Stolnicu, I. Călugăru, G. Călinescu, Anton Holban, Pompiliu Constantinescu, Alice Soare, I. Valerian, Virgiliu Monda etc… iar acum în urmă Lucia Demetrius, Eugen Jebeleanu, Octav Şuluțiu, Dan Petraşincu, I. Iovescu, Virgil Gheorghiu, Mihai Şerban, Ieronim Şerbu, Al. Robot etc... Forțele literaturii de mâine.)[5]

Delimitarea lui Lovinescu de spiritul revoluționar, de insurecțiile culturale de orice tip, a avut loc în câteva momente semnificative. Primul dintre aceste momente, având rolul de a sublinia caracterul pur teoretic al modernismului cristalizat în mediul „Sburătorului", are, de fapt, intenția de a separa orientarea grupului de fronda avangardistă, pe care, fără a o manifesta direct, a înțeles-o în termenii ei proprii:

„«Modernismul» lui E. Lovinescu, şi al *Sburătorului* a fost însă un modernism teoretic, bazat pe o lege de psihologie socială – prin care criticul arăta bunăvoința principială față de toate fenomenele de diferențiere literară. El n-a pornit însă dintr-o necesitate temperamentală de revoluție, înfrânat fiind de o cultură clasică şi de inhibiția firească oricărui critic. Adevăratele revoluții nu le fac decât artiştii. Iată pentru ce modernismul de avangardă şi experimental a fost susținut faptic de reviste mult mai înaintate, cum e Contimporanul (1923) poetului I. Vinea, care atâția ani a reprezentat avangardismul în literatură, ca şi în artele plastice, prin sforțarea cea mai susținută din câte am avut, precum

[5] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989, pp. 43-44.

> şi alte reviste mai sporadice, ca *Integralul, 75 H.P., Punct, Unu* etc. – consecinţe fatale ale sincronismului mişcării literaturii universale, ce au experimentat şi la noi dadaismul, expresionismul, integralismul, suprarealismul – adică formele extreme ale modernismului apusean."[6]

Un alt doilea prilej de a sublinia echilibrul şi echidistanţa criticului faţă de multiplele „feţe" ale modernismului a fost apariţia volumului omagial Eugen Lovinescu în 1942, când Şerban Cioculescu şi Pompiliu Constantinescu acordă o importanţă sporită nuanţării adecvate a modernismului lovinescian. Astfel, Cioculescu readuce în prim-plan ideea formaţiei clasice a criticului, care în mod cert l-a ţinut departe de excese în manifestare şi în expresie – „S-a creat legenda – sperietoare – a unui Lovinescu «modernist», patron de elucubraţii avangardist. Inepţie! Nimeni nu e mai ponderat şi mai echilibrat decât acest spirit nutrit cu umanităţi clasice."[7] Nu altfel îl vor caracteriza (în acelaşi loc) Pompiliu Constantinescu sau (în volume ulterioare) Eugen Simion, Florin Mihăilescu, Alexandru George, fiecare subliniind natura complexă a viziunii criticului, orientată pe de o parte spre conservarea valorilor clasice, iar pe de cealaltă parte manifestând o deschidere continuă faţă de formele cel mai variate ale inovaţiei în creaţia literară.

Ca o confirmare a faptului că susţinătorii literaturii moderne au fost în acelaşi timp şi cei care au contribuit masiv la impunerea termenilor critici modern /modernism/ modernitate, Pompiliu Constantinescu prezintă „starea" creaţiei poetice a momentului respectiv utilizând şi termeni asociaţi ideii de modernitate, precum „individualism" şi „progres":

> „Modernismul a însemnat eliberarea lirei de acordurile banalizate şi triumful deplin al individualismului, izvorul autentic al poeziei. Dar faza conflictului dintre tradiţia osificată şi inovaţia cu aparenţe anarhice a trecut de mult; cine mai poate contesta enorma schimbare la faţă a poeziei noastre postbelice. Astăzi toţi începătorii sunt moderni, într-un sens. Au moştenit, ca un bun comun, o bogăţie a expresiei, o suplete a simţirii şi îndrăzneli de mult legitimate, ca să exploreze cele mai miraculoase ţinuturi ale fanteziei. Oricare debutant are la dispoziţie

---

[6] *Ibidem, p. 44.*

[7] Şerban Cioculescu, *E. Lovinescu*, în *E. Lovinescu* (volum omagial), Editura Vremea, 1942, p. 80.

> un instrument de expresie cu infinite posibilități. Este progresul timpului însuşi, ofranda gratuită a momentului de evoluție a poeziei contemporane."[8]

Odată asimilat conştiinței critice a perioadei interbelice, „vocabularul" modernității a trecut prin numeroase transformări. Neconcordanțele, inadecvările şi confuziile țin, în egală măsură, de istoria românească a consolidării unui cadru precis în care termenul *modern* şi „familia" sa au început să desemneze realități şi stări de fapt concrete din interiorul culturii.

Considerând romanul specia literară în cadrul căreia metamorfozele modernismului pot fi observate în specificul manifestărilor lor în literatura română, ne propunem conturarea câtorva dintre cele mai relevante momente ale evoluției romanului interbelic ca mediu revelator al tendințelor moderne prezente în perimetrul acestui gen cu o tradiție atipică la noi.

Observația[9] lui R.M. Albérès din *Istoria romanului modern* vizând modul în care romanul a devenit genul dominant al secolului XX occidental nu se poate aplica şi istoriei romanului românesc. O alta însă, ce vizează mecanismul seducției implicat în receptarea multiplelor sale nivele de sens, poate constitui o explicație a modului neobişnuit prin care, în intervalul 1920-1935, în perimetrul cultural românesc s-au consumat două crize de intensitate similară, dar de semn contrar: criza cvasi-absenței romanului a devenit criza abundenței romaneşti.

> „Seducția şi caracterul ambiguu al artei romaneşti se datorează faptului că romanul oferă în acelaşi timp atracția puternică a unei «istorii» şi imensul registru de rezonanțe psihologice, sociale, ontologice, estetice, simbolice pe care le poate implica respectiva istorie."[10]

---

[8] Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. VI, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 86.

[9] „Părăsind treptat «formele fixe», literatura occidentală şi-a concentrat în secolul al XX-lea aproape toate intențiile, posibilitățile, căutările, chiar ezoterice, într-o formă literară care era absența însăşi a formei, într-un gen-pretext, care se bucura în acelaşi timp de o mare răspândire." – R.M. Albérès, *Istoria romanului modern*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, p. 6.

[10] *Ibidem*, p. 4.

Una dintre cele mai bine articulate pledoarii pentru roman, având totodată funcția de a reglementa aspectele genealogiei acestuia, pentru o mai bună înțelegere a rolului său în impunerea modernismului ca orientare majoră în literatura română, este articolul lui Pompiliu Constantinescu, *Problema romanul [românesc]*, apărut în „Sburătorul", în decembrie 1926.

Autorul prezintă esența modernă a romanului într-o manieră sintetică: „Îmbrățișând toată realitatea, străbătând cuceritor prin aleile subconştientului, sau desfătând-se în jocul fanteziei – în centrul romanului modern vom găsi, cu predilecție, pe om."[11]

În mod evident, observațiile lui Pompiliu Constantinescu au aceeaşi substanță ca majoritatea considerațiilor teoretice despre romanul modern. Ele sunt importante datorită statutului modelator pe care criticul şi l-a asumat în literatura română a deceniilor al treilea şi al patrulea ale secolului XX. Iar în contextul de față sunt importante deoarece semnalează faptul că formele specific moderne s-au coagulat în interiorul romanului, ca specie predilectă a discursului literar al modernității:

> „Conştiința literară contemporană se realizează eminent în roman; de la marea afirmare individualistă a dramei ibseniane, teatrul a cedat pasul epicii, cu toată existența unui Shaw, Pirandello – sau a exuberanților expresionişti germani. Invazia romanului e o acaparare, dar nu şi o epuizare impusă genului; pulverizarea în subdiviziuni sau în confuzia cu alte genuri s-a înregistrat, cu îngrijorare, de păzitorii credincioşi ai dogmelor critice. O recoltă luxuriantă nu e însă totdeauna o secătuire a solului; departe de a prevedea sterilizarea pământului din care rodeşte, în devierile marei lui vegetații vedem triumful unui gen care a înăbuşit pe celelalte."[12]

Ca un corolar al acestei teortizări, în 1933, anul de maximă afirmare a romanului românesc, Şerban Cioculescu nota:

> „Toate drumurile duc astăzi către roman, specializarea scriitorilor după vocație exclusivă, până mai ieri firească şi generală, tinde către dispariție. Din zi în zi se înfiltrează credința că romanul este genul

[11] Pompiliu Constantinescu, *Romanul românesc interbelic,* Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p. 7.
[12] *Ibidem*, p. 9.

prin excelență al timpului, că se substituie tuturor genurilor, absorbindu-le pe toate."[13]

Situația producțiilor literare epice, slabă cantitativ în primele două decenii ale secolului XX, se schimbă radical după 1920. Dezbaterile ample vizând motivele pentru care „nu avem roman" au dobândit accente radical opuse în deceniul al patrulea, când lumea literară asista la o accelerare masivă a ritmului aparițiilor romanești. Până atunci însă încercarea de a soluționa dilema romanului românesc se concentra în întrebarea „De ce nu avem roman ?"[14] iar răspunsurile, venind din partea unor observatori ai fenomenului din interiorul acestuia, au rolul de a contura un orizont de așteptare în care va avea loc emergența romanul interbelic ca gen literar și formulă specific moderne.

Încă din 1911, Eugen Lovinescu semnalează carențele existente în literatură indicând chiar o „criză actuală a literaturii noastre", stabilind cu precizie cauzele lipsei de interes față de cultură a contemporanilor săi. Acestea ar consta, pe de o parte, în „cultura și educația noastră"[15], iar pe de altă parte, „în însăși literatura actuală, în felul cum e făcută, în nedestoinicia ei de a mulțumi toate gusturile și toate cerințele îndreptățite."[16] Analiza lui Lovinescu, desfășurată ca argumentație despre necesitatea unei schimbări majore, având ca rezultat modificări vizibile la nivelul receptării literaturii, poate fi rezumată într-o sintagmă de mare influență în deceniile următoare: „Literatura noastră trebuie intelectualizată."[17] Nevoia de schimbare e afirmată pe un ton aspru la adresa „literaturii vechi", care nu mai răspunde nevoilor culturale ale prezentului:

---

[13] Șerban Cioculescu, *Romanul românesc în 1933*, în „Revista Fundațiilor regale", 1 februarie 1934, pp. 455-466, *apud* Paul Cornea, *Anul de aur al romanului românesc interbelic,* în *Aproapele şi departele,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990, p. 382.

[14] O scurtă istorie a dezbaterilor privind romanul românesc interbelic realizează Carmen Muşat, în *Romanul românesc interbelic. Dezbateri teoretice, polemici, opinii critice*, Antologie, prefață, analize critice, note, dicționar, cronologie și bibliografie de Carmen Matei Muşat, Editura Humanitas, București, 1998.

[15] Eugen Lovinescu, *Criza actuală a literaturii noastre*, în *Opere IV*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 409.

[16] *Ibidem*, p. 410.

17 *Ibidem*, p. 413.

> „Până când aceşti unchiaşi vorbăreți, aceste mătuşe limbute, aceste «duduce» romanțioase, aceşti boieri ce-şi plimbă golul lor sufletesc de ici până colo, sorbind din ceaşca de cafea şi trăgând din lulea pentru a scoate câte o vorbă zadarnică din mijlocul rotocoalelor de fum?”[18]

E uşor de sesizat, în acest discurs, caracterul modern al viziunii „înnoitoare” a lui Lovinescu, opoziția vechi (inutil, nesatisfăcător) / nou (valoros în sine) fiind argumentul de bază al orientării criticului. O altă necesitate enunțată de Lovinescu (devenită realitate în perioada interbelică) este profesionalizarea scrisului.

În 1921[19], N. Davidescu discuta criza romanului în sensul epuizării genului pe plan european, romanul românesc devenind subiect al aceleiaşi discuții în 1927, odată cu încercarea lui Mihai Ralea[20] de a delimita câteva dintre posibilele ei cauze în specificul culturii noastre naționale, care, neavând o tradiție epică solidă, şi nici o burghezie bine consolidată care să impună romanul, se defineşte mai degrabă prin specia baladei.

O înțelegere diferită a problemei dezvoltă Tudor Vianu, într-un articol cu funcție retrospectivă, *Ce s-a schimbat în literatura românească?* Scris în 1928, articolul semnalează indirect ieşirea din criza cantitativă a romanului şi confruntarea cu o criză calitativă a noilor apariții. Vianu se declară martorul unui fenomen paradoxal: „lumea pare mai indiferentă față de fenomenul literar tocmai într-un moment în care el proliferează mai intens şi în care numărul cititorilor se găseşte în urcare.”[21] Explicația constă în faptul că, preluând modelul occidental al eficienței şi al succesului material, scriitorul român a început să scrie abundent, însă în producțiile sale sunt vizibile graba şi neglijența Aspectele pozitive, precum „accentuarea specificului național [...] fără să se izoleze de tot ceea ce cultura timpului poate să aducă din izvoarele

---

[18] *Ibidem.*

[19] N. Davidescu, *Agonia unui gen literar*, în „Adevărul literar şi artistic”, nr. 50, 1921, *apud* Carmen Muşat, op. cit., p. 10.

[20] Mihai Ralea, *De ce nu avem roman?, apud* Carmen Muşat, *op. cit.*, p. 11.

[21] Tudor Vianu, *Ce s-a schimbat în literatura românească?*, în *Scriitori români din secolul XX*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 20.

ei cele mai bune”[22], marchează, alături de neajunsurile enunțate, „un moment de sinteză”[23].

Recurența crizei este în mod cert un simptom al „arderii etapelor”, urgența sincronizării cu valorile culturale ale Europei occidentale având repercusiuni şi la nivelul echilibrului dinamic al fenomenului literar. În acest sens, în 1935, În „Adevărul literar şi artistic”, George Călinescu şi Al. A. Philippide subliniau exclamativ numărul mare al romanelor apărute într-un interval scurt, reclamând necesitatea întoarcerii la genul nuvelei.

Momentul de maximă expansiune a romanului a fost declarat anul 1933, când, după o perioadă de trei ani în care cifra aparițiilor a crescut simțitor, în anul în discuție, numărul aparițiilor[24] „notabile” a ajuns la 31. Între acestea, romane precum *Patul lui Procust, Creanga de aur, Rusoaica, Adela,* devin „opere de patrimoniu.”[25] Aceeaşi opinie o împărtăşeşte şi Pompiliu Constantinescu, pentru care dominația romanului este un semn al evoluției literaturii române spre un caracter preponderent modern, definit în termenii unei „intelectualități mai dense” şi ai unei „capacități mai mari de contemplare obiectivă.”[26] Un articol similar, *Anul literar [1936]* prilejuieşte anunțarea romanului lui M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată*, având o importanță aparte în studiul de față, ca făcând parte din categoria romanelor „de mare valoare”, genul de roman „care va rămânea, cu siguranță, în literatura vie a unei culturi”.[27]

O sinteză eficientă a cauzelor expansiunii genului romanesc într-un interval atât de scurt oferă Paul Cornea[28]: apariția industriei şi

---

[22] *Ibidem*, p. 23.

[23] *Ibidem*, p. 24.

[24] V. Paul Cornea, *Anul de aur al romanului românesc interbelic,* în *Aproapele şi departele,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990, p. 380; tot aici, Paul Cornea menționează că cifrele furnizate trebuie luate „ca o ipoteză de lucru, pătrunsă de ideea propriei relativități”.

[25] *Ibidem*, p. 381.

[26] Pompiliu Constantinescu, *Anul literar 1933*, în *Scrieri VI*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1972, pp. 44-45.

[27] Pompiliu Constantinescu, *Anul literar 1936*, în *op. cit.*, p. 155.

[28] Paul Cornea, *op.cit.*, p. 383.

comerțului cultural – sporirea numărului editurilor, eficientizarea distribuției de carte, profesionalizarea scrisului, succesul financiar al romancierilor sunt în mod cert explicații valide pentru impunerea romanului ca gen literar dominant al perioadei interbelice.

Un alt aspect esențial vizează „metamorfozele romanului”[29], formulele specifice în care acesta urmează liniile unei opțiuni estetice specifice. Carmen Muşat punctează o realitate importantă:

> „Într-un timp relativ scurt – practic doar două decenii –, romanul românesc traversează vârste diferite, trecând de la realismul epic, orientat exclusiv spre lumea exterioară, la realismul subiectiv, interesat să descopere realitatea infinit mai complexă a spiritului, experimentând totodată şi formule inedite, ca structura muzicală, jurnalul, antiromanul, sau romanul cu substrat mitic.”[30]

În acelaşi context, Carmen Muşat enumeră principalele formule romaneşti prezente în literatura română, alături de numele rezonante ale scriitorilor ce au impus formula respectivă ca opțiune de creație distinctă. Astfel, realismul epic şi descriptiv se impune prin romanele lui Liviu Rebreanu, care „instituie o lume şi creează o atmosferă, armonizând cu subtilitate mediul şi personajele, dozând cu acurateţe, ca şi Gustave Flaubert în Franța, intriga şi decorul”[31]; realismul balzacian reprezintă linia de bază a operei lui George Călinescu, însă această direcție dobândeşte, datorită spiritului critic al autorului, o dimensiune autoreflexivă, parodică, metatextuală – *Enigma Otiliei* fiind, în accepțiunea lui Mircea Cărtărescu, nu un roman balzacian, ci un roman „despre balzacianism”[32].

Direcției „realismului psihologic” şi a „realismului «fenomenologic»”[33] îi aparțin acele romane *ionice*, după tipologia propusă de Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*, ilustrând „o vârstă a conştiinței

---

[29] V. Carmen Muşat, *op. cit.*, p. 17.
[30] *Ibidem,* p. 18.
[31] *Ibidem,* p. 20.
[32] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 288.
[33] Carmen Muşat, *op. cit.,* p. 22.

de sine”[34], aici regăsindu-se autorii care au contribuit la conturarea prozei de analiză psihologică în anii 1920 – Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, G. Ibrăileanu, Anton Holban, Mihail Sebastian, Octav Şuluțiu etc.

O caracterizare succintă a acestei perioade e realizată Dinu Pillat într-un studiu ce are în atenție *Dilemele de creație ale romanului în conştiința noastră estetică dintre cele două războaie mondiale*:

> „În deceniul premergător izbucnirii celui de-al doilea război mondial, se semnalează în proza noastră de observație psihologică tendința unei căutări a autenticității, cu un scris anticalofil, care merge la exprimarea exclusivă a unor experiențe personale, concepute ca un act de aventură a cunoaşterii. Asistăm cu acest prilej la un proces de subiectivizare lucidă a romanului, conjugând în esență proustianismul cu gidismul.”[35]

De asemenea, Dinu Pillat mai semnalează emergența „noului egotism”[36] în literatura epocii, în care ipostazierile intelectualului modern implică şi expunerea proceselor analitice şi meditative ale conştiinței sale – toate aceste elemente caracterizând într-o primă instanță opera lui Camil Petrescu.

O direcție ce interesează în mod special demersul de față este cea a „romanului indirect”, implicând categoriile autobiografiei şi ale autenticității, din care au evoluat formele literare radical moderne, acele realizări atipice, singulare în genul lor, în a căror complexitate „fețele modernității” se reflectă în multiple dimensiuni. Un termen afirmat de Petru Comarnescu în legătură cu acest „curent” pare a sintetiza caracterul unor opere dominate de ideea „autenticității experienței” – *experiențialismul*. Interesul pentru viața „adevărată”, înțeleasă în detaliile eşecurilor, dorințelor mărunte, banalului, sau în anvergura imaginației, a reveriei şi a rătăcirii în halucinație, devine manifest la autori precum Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian, Emil Cioran, M. Ble-

---

[34] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe,* Editura Gramar, Bucureşti, 2000, p. 732.

[35] Dinu Pillat, *Dilemele de creație ale romanului în conştiința noastră estetică dintre cele două războaie mondiale,* în *Mozaic istorico-literar. Secolul XX,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1971, p. 87.

[36] *Ibidem.*

cher, H. Bonciu. Deşi în gruparea operată de Carmen Muşat aceşti autori ilustrează, în linii mari, aceeaşi manieră poietică, o subdiviziune se impune, pentru a-i izola pe M. Blecher şi pe H. Bonciu ca autori cu o viziune diferențiată de cea a „lucizilor" de alte nuanțe. În acelaşi context, autoarea stabileşte o altă conexiune, între H. Bonciu şi Urmuz, amândoi creatori de „antiromane", proze precum „romanul în patru părți" *Pâlnia şi Stamate*, *Bagaj...* sau *Pensiunea doamnei Pipersberg* fiind reprezentative pentru genul literar ce afirma eliberarea imaginarului de convențiile şi normele literaturii clasice. Distincția este importantă şi din perspectiva unui criteriu „generaționist" – Mircea Eliade, Mihail Sebastian şi Emil Cioran împărtăşind mai mult decât aceeaşi estetică a creației. În *Testament literar*, Anton Holban exprimă direct şi subiectiv miza acestui gen de autenticitate: „Am vrut să mă prezint cât mai adevărat." [37] Nuanțele acestei aserțiuni pot fi urmărite în operele tuturor autorilor sus-menționați.

Conturarea viziunii în detrimentul spațiului alocat acțiunii[38] este o prioritate afirmată şi în romanele „realismului simbolist şi estetizant"[39] (Mateiu I. Caragiale), în „romanul mitic"[40] şi, într-o anumită măsură, în „romanul fantastic"[41]. Necesitatea viziunii va deveni cu atât mai evidentă, cu cât falia dintre conştiința protagoniştilor (adesea *alter-ego*-uri auctoriale) şi reprezentările lumii reale se adânceşte, iar simțul comun şi percepțiile imediatului se dovedesc iluzorii. Chiar dacă „autenticitatea se opune ficțiunii, invenției romaneşti, fabulei, impunând primatul faptului «adevărat», trăit, obiectiv"[42], şi aici pot fi delimitate două atitudini distincte – una „trăiristă", proprie generației lui Eliade, a cărei formație intelectuală a avut loc în preajma lui Nae Ionescu, şi una în care autenticitatea devine o categorie estetizată prin filtrele fanteziei şi ale îndepărtării de real.

Unul dintre cele mai importante studii apărute în perioada in-

---

[37] Anton Holban, *Testament literar,* în *Jocurile Daniei,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971, p. 17.
[38] V. Carmen Muşat, *op. cit.*, p. 34.
[39] *Ibidem*, p. 29.
[40] *Ibidem*, p. 32.
[41] *Ibidem*, p. 31.
[42] Adrian Marino, *Dicționar de idei literare,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 165.

terbelică este *Noua structură şi opera lui Marcel Proust* al lui Camil Petrescu, unde romancierul, dublat de filozof, expune rețeaua epistemologică a unei noi viziuni asupra actului creației, considerând formula proustiană exemplară pentru această abordare. Importanța intuițiilor lui Camil Petrescu nu constă doar în faptul că ele afirmă o strânsă influență existentă între domeniul literaturii şi filozofie, psihologie, sociologie, ci şi într-o afirmare a literaturii ca fenomen ilustrativ al culturii unei epoci:

> „Dacă afirmăm că literatura unei epoci este în corelație cu psihologia acelei epoci, şi dacă stăruim să arătăm că psihologia însăşi este în funcție de explicația filozofică a timpului, ne reîntoarcem cu şi mai multă îndreptățire la afirmația că o literatură trebuie să fie sincronică structural, filozofiei şi științei ei..."[43]

În mod cert, mutațiile cele mai spectaculoase pot fi identificate la nivelul poeticilor textuale, al modurilor specifice în care se articulează viziunile romaneşti, în interiorul tehnicilor narative. Acestea sunt însă partea hermeneuticii literare, prin ale cărei mijloace romanul interbelic se afirmă surprinzător şi inegal, ca orice reprezentare urmând conturul unei idei.

„Proza cea nouă e proza scafandrilor sufletului"[44], afirma Gib Mihăescu în 1935, metafora sa fiind dovedită în anul imediat următor, când romanul *Întâmplări în irealitatea imediată* expunea una dintre cele mai detaliate cartografieri a interiorității, aflată sub semnul discontinuității ontologice şi al crizei identitare. Fiecare dintre operele semnificative ale acestei perioade confirmă instituționalizarea romanului ca gen dominant şi ca formă predilectă de expresie a „spiritului veacului", prezent în literatura interbelică prin toate semnele particulare ale modernității.

Autoritatea lui Liviu Rebreanu, scriitor ce şi-a consolidat o poziție stabilă în canonul cultural al deceniului al treilea, este în mod pa-

---

[43] Camil Petrescu, *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, în *Teze şi antiteze,* Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 4.

[44] „Ce credeți despre orientările tinerilor scriitori", în „Cronicarul", 1930, nr. 3, *apud* Dinu Pillat, *Dilemele de creație ale romanului în conştiința noastră estetică dintre cele două războaie mondiale,* în *Mozaic istorico-literar. Secolul XX*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1971, p. 107.

radoxal cea prin care acesta afirmă, din interiorul establishment-ului, importanța majoră a statutului de creator „de oameni şi de viață”[45] al romancierului. Structurii realiste i se suprapune necesitatea psihologiei ca fundament al existenței personajelor, transformând acest fapt în elementul de bază al creației, unicul liant dintre evenimente şi personaje. Viziunea lui Rebreanu asupra romanului nu depăşeşte, în mod cert, cadrele realismului funciar al operei sale, însă observă cu acuratețe metamorfozele genului, despre care conchide că ar fi, la data respectivă (1929), „hibrid ca formă prin înnoirile lui uneori atât de ciudate.”[46]

Cezar Petrescu include în opiniile sale despre roman, enunțate în paralel cu cele ale lui Rebreanu, două aspecte interesante ca relaționare la nucleul modern ce le-a generat. Pe de o parte, scriitorul înțelege fenomenul literar în legătură strânsă cu viața, cu formele ei imediate, tangibile, în măsură să confere literaturii verosimilitate şi să o elibereze de livresc. Acestei perspective (pe care o conectează la modele precum Stendhal sau Balzac) îi adaugă o alta, aflată deja în sfera migrației spre o înțelegere diferită a ontologiei prin raportarea operei la momentul istoric căruia îi aparține: romanul „poartă pecetia epocii, este un document situat în timp”[47], intenția sa analitică îndreptându-se deopotrivă spre viața interioară a individului, marcată de un destin tragic:

> „Niciodată omul n-a fost mai nefericit decât azi, fiindcă niciodată nu s-a găsit atât de înalt suspendat în vid, fiindcă niciodată nu s-a aflat, ca astăzi, fără reazăm interior, într-o societate în lichidare, care se autodevoră. Incertitudinea este semnul timpului nostru.”[48]

Considerațiile Hortensiei Papadat-Bengescu asupra procesului complex al creației se află în deplină consonanță cu opțiunile sale exprimate în mod direct în romane. În opinia scriitoarei, universul maladiv apare ca o condiție a existenței însăşi, acest fapt fiind în acelaşi

---

[45] Liviu Rebreanu, *Cred*, în „Ideea europeană”, 1926, nr. 181, *apud* Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 102.

[46] F. Aderca, *De vorbă cu Liviu Rebreanu,* în *Mărturia unei generații*, Bucureşti, 1929, p. 290, *apud* Dinu Pillat, *op. cit*., p. 104.

[47] Cezar Petrescu, *Cuvânt înainte* la *Plecat fără adresă*, Bucureşti, 1932, p. XIV.

[48] *Ibidem.*

timp o coordonată necesară a imaginarului literar, deoarece boala denotă „compromisul firesc dintre viață şi moarte, lupta cu peripeții diverse între cele două puteri egale, semnalizarea caducității.”[49] Discutând despre Proust, scriitoarea afirmă că acesta ar manifesta un „snobism” inadecvat introspecției, aspect ce subminează demersul „investigației” indiscrete în misterul subiectivității; în contextul discuției despre Margaret Mitchell, autoarea unui „roman-fluviu” ce „concentrează romanul de narațiune cu cel de analiză”[50], Hortensia Papadat-Bengescu exprimă o viziune „clasică” asupra romanului modern, a cărui valoare este condiționată de funcția sa de a se institui ca reper, adică de a crea ceva „care precede şi care e urmat, în sensul de adoptat.”[51]

Un moment important în teoretizarea romanului modern în perioada sa de afirmare în literatura română interbelică îl reprezintă seria de şase foiletoane, intitulată *Considerații asupra romanului modern* şi publicată de Mihail Sebastian în „Cuvântul”, între 6 octombrie şi 2 noiembrie 1927. Demonstrația lui Sebastian afirmă ca pe un „adevăr modern” „falimentul genurilor şi în special pe cel al genului epic”[52], al cărui declin nu este de dată nouă, traiectoria sa pornind de la sfârşitul clasicismului francez şi străbătând întreg romantismul. În secolul XX procesul atinge un stadiu al „panlirismului”, termen preluat de la Julien Benda, prin care Sebastian înțelege un „Patetism pur. Toate se nasc, trăiesc, se înlănțuie în virtutea unor legi de logică afectivă.”[53] În universul romanesc, această stare se traduce prin „disponibilitatea psihologică, actul gratuit, discontinuitatea personalității”[54]. Analizele sale asupra lui Gide şi Proust urmăresc îndeaproape maniera specifică în care cei doi autori depăşesc criza romanului, însă nu-i vor influența opțiunile de romancier. Sebastian va rămâne fidel autenticității, atât ca marcă de-

---

[49] *Cu scriitoarea H. Papadat-Bengescu despre creație*, în „Vremea”, 1935, nr. 389, *apud* Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 111.

[50] *Ibidem.*

[51] *Întâlnire cu d-na Hortensia Papadat-Bengescu,* în „Viața”, 1941, nr. 109, *apud* Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 112.

[52] Mihail Sebastian, *Considerații asupra romanului modern în Bătălia pentru roman.* Antologie de Aurel Sasu şi Mariana Vartic, Editura Atos, Bucureşti, 1997, p. 100.

[53] *Ibidem*, p. 92.

[54] *Ibidem,* p. 93.

finitorie a spiritului generației sale, cât şi ca mod de a reda nemediat realitatea şi adevărul interiorității.

Mircea Eliade afirmă o viziune unitară asupra modurilor în care romanul modern se legitimează în raport cu tradiția sa clasică. O serie de articole îi susțin opiniile, clar îndreptate spre aceeaşi mizã a autenticității ca marcă permanentă a eroilor romanelor sale, aşa cum aceştia îşi trăiesc existența paradoxală în *Întoarcerea din rai* şi în *Huliganii*. Într-o primă instanță, în *Romanul oceanografic*, Eliade afirmă că „realitatea omului modern constă în abstracțiunea sa, în polimorfia şi amorfia lui”[55]; într-o altă împrejurare constată că, deşi romanul românesc traversează o perioadă fastă, îşi va crea o matrice definitivă doar atunci „când va izbuti să impună literaturii universale măcar două-trei persoanagii-mituri”(sic!), adică „un personagiu care să participe cât mai total la drama existenții.”[56]

O activitate publicistică vastă desfăşoară pe marginea dilemelor romanului şi George Călinescu, a cărui orientare clasicizantă este evidentă în toate intervențiile sale. Fidel paradigmei balzaciene, Călinescu înțelege „viața” romanului în termenii exclusivi ai unei lumi ordonate în funcție de „tipuri şi de caractere”. Contestând modelul proustian promovat de Camil Petrescu, criticul contestă, de fapt, semnificația modernă a interiorității, exprimată de către scriitorul francez prin dimensiunea temporalității subiective şi a memoriei:

> „Cât e viabil în Proust este obiectiv şi organic şi prin aceea clasic, deşi aglomerat cu încetineală. Restul, adică trăirea concretului, a eului absolut, nu e, vai, decât un album de senzații, de impresii, de opinii, de maxime.”[57]

Nevoia criticului de a impune argumentul fundamentului clasic balzacian necesar construcției romaneşti este dusă la extrem într-un articol din „Adevărul literar şi artistic”, unde concluzionează că romanul

---

[55] Mircea Eliade, *Romanul oceanografic*, în „Vitrina literară”, anul II, nr. 6, 18 martie 1934, p. 1, *apud Bătălia pentru roman*, antologie de Aurel Sasu şi Mariana Vartic, Editura Atos, Bucureşti, 1997, p. 177.

[56] Mircea Eliade, *Despre destinul romanului românes*, în *Fragmentarium,* 1939, *apud ed. cit.*, p. 213.

[57] G. Călinescu, *Camil Petrescu, teoretician al romanului*, în „Viața românească”, 1939, nr. 1, *apud* Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 125.

se poate baza pe un număr restrâns de subiecte, iar „lista acestora se poate întocmi dinainte”[58], urmând o înşiruire în şase puncte a „istoriilor” ce pot fi desfăşurate într-un roman. Teoretizarea şi argumentarea necesității adoptării de către romancierul român a unei direcții realiste, de factură clasică, sunt mizele unui studiu din 1946, *Sensul clasicismului*, apărut în „Revista Fundațiilor Regale”.

Acestor polemici, din care rezultă în primul rând efervescența dezbaterilor şi asumarea fermă a unor direcții ideatice manifestate în planul concret al creației, li se suprapune o dezbatere având o dinamică similară, însă urmând o altă finalitate: problema canonului literar, din perioada interbelică până în prezent.

1.2. Canonul literar românesc. Dezbateri, variante, contestații

Dată fiind vastitatea discuției ce şi-ar propune încadrarea dezbaterilor desfăşurate pe marginea canonului literar românesc într-o analiză a funcțiilor canonizării ca formă ordonatoare a autorității culturale, vom rezuma prezentul demers la expunerea celor mai importante date ale acestei discuții, încercând să delimităm implicarea romanului interbelic în formarea şi funcționarea canonului.

Rolul acestei discuții este acela de a diferența între pozițiile „canonice” pe care le-ar putea ocupa autori precum Urmuz sau M. Blecher şi funcția unei necesare complementarități, deținută de autori mai puțin vizibili în ierarhiile literare ale perioadei interbelice. Cum argumentele concrete vizând caracteristicile calitative ale operelor celor patru autori vor fi detaliate în spațiul alocat în capitolele următoare, ne propunem, în cele ce urmează, o prezentare a „problemei canonului” din câteva perspective ce pot garanta o vizualizare în relief a principalelor sale repere.

Canonul, respectiv canonizarea, acceptate ca forme normative, pot fi definite în contextul extins al unui areal cultural de mare întin-

[58] G. Călinescu, *Câteva cuvinte despre roman*, în *„Adevărul literar şi artistic”,* nr. 918/1938.

dere – exemplul cel mai evident fiind „canonul occidental" – sau în interiorul unei culturi/literaturi particulare – în cazul de față, literatura română. Între sensul religios al canonului şi dimensiunea sa modelatoare şi expresivă (în raport cu istoria unei comunități şi a unui timp) se întinde un perimetru vast, în care posibilitățile de abordare a canonului variază în acord cu multitudinea nuanțelor implicate de semnificațiile autorității sale.

Într-o abordare „elegiacă" a canonului, Harold Bloom restrângea relația individului cu istoria generică a literaturii la o problemă a funcției selective a memoriei:

> „Canonul, înțeles ca relație dintre cititor ca individualitate şi scriitor cu ceea ce s-a păstrat din tot ce s-a scris şi nu ca listă de cărți obligatorii în şcoală, s-ar putea identifica doar cu arta memoriei în forma ei literară, nu şi cu sensul religios al canonului. Memoria este întotdeauna o artă, chiar şi atunci când funcționează involuntar."[59]

O definiție rezumativă conține şi datele problemelor de dinamică interioară ale canonului, dat fiind faptul că ele cuantifică modurile în care opere diverse gravitează în jurul unui nucleu, al unei opere exemplare, creație a autorului paradigmatic – în cazul canonului occidental, Shakespeare. Devenirea canonului implică o problemă esențială de persistență în conştiința colectivă:

> „Canonul, termen religios la origine, a devenit o antologie de texte, în continuă competiție pentru supraviețuire, oricum am considera alegerea lor: ca fiind făcută de grupuri sociale, instituții de învățământ şi tradiții critice dominante sau, aşa cum cred eu, de autori mai noi, care se simt aleşi de anumite figuri ancestrale."[60]

Reluând ideea lui Alastair Fowler, din *Kinds of Literature* (1982), conform căreia „schimbarea gustului literar poate adeseori să se datoreze reevaluării genurilor reprezentate de operele canonice", Bloom oferă argumente în favoarea flexibilității uneori surprinzătoare a canonului. Exemplul cel mai evident provine din literatura americană, unde realismul romantic, instituit de autori precum Hawthorne, Melville, Twain,

---

[59] Harold Bloom, *Canonul occidental*, Editura Univers, Bucureşti, 1998, p. 17.

[60] *Ibidem*, p. 20.

Henry James, a fost continuat în secolul XX de Faulkner, Hemingway şi Fitzgerald, această poziție dominantă având ca efect o deschidere neaşteptată spre romanul vizionar – *Miss Lonelyhearts*, al lui Nathanael West sau Strigarea lotului 49, de Thomas Pynchon. O nouă mutație a fost creată de romanul jurnalistic, prin romanele lui Truman Capote, Norman Mailer sau Tom Wolfe.

O idee importantă a lui Fowler vizează „canonul temporar", acel „repertoriu" al fiecărei epoci, destul de restrâns ca număr al genurilor, la care cititorii şi critica reacționează pozitiv, stabilind o zonă aparte a canonului, flexibilă şi schimbătoare, care însă nu-i include pe scriitorii „mari, puternici sau misterioşi". Aceste „speculații", cum Fowler însuşi le numeşte, pot fi motivate mai eficient prin alegerea estetică, pe care la rândul său Bloom o consideră o funcție directoare a aspectului laic în formarea canonului. Ipoteza lui Fowler, deşi necuantificabilă, merită menționată:

> „Fiecare epocă şterge anumite genuri din repertoriul ei. Într-un sens slab, toate genurile par să existe în toate epocile, palid întruchipate de excepții bizare şi capricioase... repertoriul activ al genurilor a fost însă întotdeauna restrâns şi supus unor tăieturi şi adăugiri proporțional semnificative... Unii critici chiar au fot tentați să privească sistemul genurilor sub aspectul unui model hidrostatic, în care cantitatea de substanță rămâne constantă, dar se redistribuie."[61]

În apărarea funcției selective ce determină în mod tradițional formarea canonului de reproşul oponenților acestuia, care înțeleg canonizarea ca mecanism vizibil al unei ideologii, Bloom aduce un argument menit să reaşeze problema în datele ei esențiale, în termenii dihotomici ai raportării individuale la categorii existențiale fundamentale:

> „Receptarea forței estetice ne ajută să învățăm să stăm de vorbă cu noi înşine şi să ne suportăm pe noi înşine. [...] Citind operele canonice, nu vom deveni mai buni sau mai răi, mai folositori sau mai dăunători societății. Dialogul minții cu sine însăşi nu e în principal o realitate socială. Tot ce ne poate oferi canonul este o bună folosire a propriei solitudini, acea solitudine a cărei formă finală este confruntarea individului cu propria mortalitate."[62]

---

[61] Alastair Fowler în Bloom, *op. cit*., p. 21.
[62] *Ibidem*, p. 27.

Caracterul elitist al canonului este, în discuția propusă de Bloom, sursa polemicilor virulente pe marginea democratizării acestuia, clamată mai ales de critica marxistă. Însă acest elitism „opresiv" ține de criteriile strict estetice ale canonizării, pe care se fundamentează de fapt principiile selective operând la nivelul prim al diferențierii valorice. Acest criteriu estetic esențial se află în opoziție directă cu ideologizarea canonului, înțeleasă ca rezultat al selecției ce operează cu criterii de orientări diverse (de cele mai multe ori politice, sau ținând de un militantism bine orientat), între care funcția principiului estetic rămâne marginală sau e ignorată definitiv. Cele patru vârste ale canonului (teocratică, aristocratică, democratică şi haotică) desemnează vârstele unei „civilizații" a valorii şi pot fi regăsite, parțial sau total, în structura de adâncime a oricărei culturi.

O paralelă interesantă realizează Carmen Muşat[63] între dilemele afirmării canonului occidental şi modul în care canonul literar a funcționat în România comunistă. Văzut ca practică ideologică prin care puterea impunea o serie de discursuri menite să susțină eşafodajul unei false mitologii, canonul literar al comunismului ignora cu desăvârşire primatul valorii estetice, afirmat şi manifestat ca protest tacit în operele membrilor Cercului Literar de la Sibiu.

Într-un proiect al *Istoriei literaturii române*, publicat în revista „Familia", în 1968, Ion Negoițescu propunea o ierarhizare implicit canonică a literaturii, pe baza unui principiu estetic desemnat ca normă unică a valorii. Într-o astfel de configurație, istoria literară a deceniilor al cincilea şi al şaselea, mai precis intervalul 1948-1955 apare ca un „vid istoric"[64], implicând în mod direct şi ideea unei vacuități la nivelul creației. Aceeaşi reaşezare valorică presupunea plasarea unor autori precum Eugen Barbu şi Zaharia Stancu într-o sferă a „literaturii de tranziție", în timp ce era un fapt evident că prin intermediul literaturii lor discursul oficial comunist îşi propaga ideologia, anulând, prin instrumentalizarea discursului literar, valoarea estetică a acestuia.

Un prim pas necesar în analiza „problemei canonului" presupune prezentarea câtorva opțiuni critice apărute în discuția despre procesul

---

[63] Carmen Muşat, *Strategiile subversiunii. Descriere şi narațiune în proza postmodernă românească*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002, p. 59.

[64] V. Carmen Muşat, *op. cit*., p. 58.

canonizării şi modele funcționale pe baza cărora canonul îşi păstrează autoritatea, suportând în acelaşi timp modificări şi reevaluări. Simptomatic, ultimii ani ai secolului XX şi primii ani ai secolului al XXI-lea au declanşat, în spațiul literaturii române, o adevărată „bătălie canonică", dusă atât pe teritoriul unui efort colectiv de a delimita cadrele mutațiilor valorice şi ierarhice, cât şi ca schimb de replici între teoreticieni, în paginile revistelor de cultură. În afara volumului lui Harold Bloom, reperele acestei discuții includ dezbaterile intense ce au avut loc în paginile revistei „Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires", numărul din 1997/1998, în numere tematice din revistele de cultură vizând reconsiderarea statutului canonic al unor scriitori mitizați, precum Eminescu (nr. 256/1998 al revistei „Dilema"), sau în revistele „Viața Românească" şi „Paradigma", între 2001 şi 2003. Articolele apărute în ultimele două reviste au fost reunite, sub îngrijirea lui Marin Mincu în volumul *Canon şi canonizare*[65], iar dezbaterile în jurul „cazului Eminescu" au fost publicate în volum de Cezar Paul-Bădescu[66].

Dacă revista „Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires" reunește abordări teoretice (foarte necesare, după cum au remarcat majoritatea participanților la anchetele revistelor „Viața Românească" şi „Paradigma"), cele două reviste propun o dezbatere concretă a situației canonului literar românesc postbelic şi contemporan, căutând, în ciuda orientărilor diferite, fie o recuperare a axiologiei, asigurată de menținerea autorității criteriului estetic, fie o reconsiderare a procesului canonizării în contextul noii paradigme postmoderne. Între *Relaxarea canonică postmodernă*[67] şi nevoia de a discuta canonul literar românesc în raport cu o tradiție ce trebuie asumată şi înțeleasă în dimensiunea sa istorică (Livius Ciocârlie, Marin Mincu, Ion Simuț, Cornel Ungureanu), tonalitățile se modifică şi în funcție de solidaritatea de generație sau grup, dar şi de opțiuni teoretice.

Dedicat „schimbării canonului cultural la noi şi înalte părți", un număr al revistei „Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires", 1997/1998, propune o dezbatere pe marginea semnificațiilor implicate

[65] Marin Mincu (ed.), *Canon şi canonizare*, Editura Pontica, Constanța, 2003.

[66] Cezar Paul-Bădescu, *Cazul Eminescu. Polemici, atitudini, reacții din presa anului 1998*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999.

[67] Ion Pop, *Relaxarea canonică postmodernă*, în Marin Mincu (ed.), *Canon şi canonizare,* Editura Pontica, Constanța, 2003, pp. 101-105.

de restructurările/destructurările canonului în actualitate. Simptom al unei epoci culturale marcate de schimbări şi mutaţii în dimensiuni de profunzime, vizând sfera mentalităţilor şi coordonatele socio-politice ale sfârşitului de secol XX, modificarea canonului presupune în primul rând un semn de vitalitate[68]. Atât în plan teoretic, cât şi în dimensiunea concretă a literaturii române, canonul presupune o ierarhizare valorică suportând numeroase influenţe, de unde şi vehemenţa unor discursuri ce îi reclamă forţa opresivă şi autoritatea în exces. Astfel, întrebarea lui Mircea Martin – „en effet, qu'y a-t-il de plus logocentrique, de plus autoritaire, qu'un canon?"[69], referindu-se la nesfârşitele contestări venind dinspre grupările „marginalilor", fie că ele vin dinspre feminism sau din interiorul unor culturi „minore", este o formă de a avertiza asupra faptului că aceeaşi autoritate este asumată şi în cadrul discuţiei despre canon.

Ceea ce motivează odată în plus abordarea problemei canonului de către Mircea Martin în perspectivele impuse de rolul de multiplă funcţie normativă: canonul ştiinţific, cel estetic, dublat de cel curricular, asocierea canonului cu genul literar şi cu diversele curente ale acestuia, canonul explicit şi canonul implicit, canonul literar-artistic şi canonul teoretic şi critic, caracterul autoritar şi elitist al canonului estetic, dimensiunea socio-culturală a canonului, pentru a ajunge, în final, la „situaţia canonului azi: descentrare şi multiplicare".

Abordarea cvasi-exhaustivă implicată în acest studiu desfăşoară nu doar o expunere clară a principalelor contexte în care canonul este articulat şi devine funcţional în perimetrul culturii, în general, şi în interiorul literaturii, în particular – deşi o primă semnificaţie a canonului vizează literatura –, ci şi o chestionare punctuală a definiţiei canonului ca un „corpus de opere", ce poate fi oricând înţeles ca un „corpus doctrinar"[70], impus printr-o „listă de autori de texte" ce conţine în sub-

[68] „Canonul este, într-adevăr, un etalon de vitalitate, o normă care încearcă să schiţeze incomensurabilul" – Harold Bloom, *op. cit*., p. 35.

[69] „De fapt, ce poate fi mai logocentric, mai autoritar, decât canonul ?" (trad. mea, G.G.) – Mircea Martin, *Du canon à une époque post-canonique*, în „Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires", 1997/1998, Éditions Univers, Bucarest, 1999, p. 3.

[70] „Qui est-ce qui définit un canon, un *corpus d'œuvres* ou un *corpus doctrinaire,* une liste d'auteurs, et de textes ou une liste de concepts et de princi-

strat „o listă de concepte şi de principii". În ceea ce priveşte discuția de față, este important de menționat statutul canonului estetic, care are nu doar rolul de a cuprinde programul unui curent literar anume şi textele incluse în curentul respectiv, ci, în mod paradoxal, se referă la o sferă „mult mai largă şi mult mai restrânsă în acelaşi timp"[71]: extinderea se datorează implicării tuturor curentelor active într-o epocă anume, iar restrângerea, faptului că acelaşi canon estetic nu este interesat decât de capodopere.

Aceasta este şi dilema ce implică autorii reprezentativi ai perioadei interbelice, aceia dintre ei care nu au fost canonizați de autoritatea curriculumului educațional. Deşi H. Bonciu, în urma conexiunii cu expresionismul german, prin stranietatea singulară şi autentic modernă a operei sale ar avea calitățile necesare pentru a se impune în peisajul romanului fondat pe ideea crizei identitare (atipic în afara câtorva excepții, între care şi M. Blecher, în spațiul românesc), autori precum M. Blecher şi Urmuz se află deja într-o continuă migrație spre centrul canonului. Această „cealaltă față"[72] a modernității interbelice, îi sugerează lui Mircea Cărtărescu

> „direcția cea mai vie artistic, cea mai interesantă şi mai fructuoasă ca posteritate şi care poate fi definită prin cărți privite până astăzi ca nişte «ciudățenii estetice», unice, inclasabile, enigmatice în imanența lor..."[73]

Considerațiile lui Cărtărescu vor fi însă exploatate ca puncte de joncțiune între proza interbelică şi poeticile unui proiect al postmodernismului românesc, elaborat în anii şaizeci şi reluat de către generația optzecistă.

Capodopera îşi justifică statutul exemplar prin eludarea formelor

---

pes?" – „ce anume defineşte canonul, un corpus de opere sau un corpus doctrinar, o listă de autori şi de texte sau o listă de concepte şi de principii ?" (trad. mea, G.G.) – *Ibidem*, p. 15.

[71] *Ibidem*, p. 15.

[72] Referirea se face la volumul lui Mihai Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, unde autorul argumentează în favoarea statutului paradigmatic pe care Blecher îl deține în proza românească a deceniului al 4-lea al secolului XX.

[73] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 299.

specifice de creație ale epocii în care apare, însă semnificațiile ei majore sunt susținute de o serie de alte scrieri, mai puțin valoroase estetic, însă urmând aceeaşi direcție şi având, prin urmare, aceeaşi importanță sub aspectul depăşirii unor limite impuse de norme preexistente. „Linia" Blecher–Bonciu–Fântâneru sublimează o vârstă – a adolescenței/imaturității şi o stare – a disoluției şi realcătuirii identitare. Între aceste două „borne" se afirmă o serie de experiențe esențiale pentru sensibilitatea modernă: rătăcirea într-o lume excesiv de concretă şi în acelaşi timp inconsistentă, dominată de simulacre şi de întâmplări stranii, generatoare de confuzii, chestionarea gravă a unor categorii esențiale precum alteritatea, erosul, moartea, meditația perpetuă asupra aneantizării lumii şi sinelui etc.

Scopul primar al acestei succinte problematizări a canonului intenționează, aşa cum am afirmat dintru început, relaționarea prozei interbelice la cadrele canonului literar românesc, pentru ca din interiorul acestei viziuni, implicând, cum se va vedea, autori „reprezentativi", să încercăm o reorganizare a datelor problemei. Specificul acestei perspective constă în faptul că ea include autori mai puțin exploatați în uzanțele canonului, care însă prezintă simptomele unei modernități pregnante.

Paul Cornea[74] propune o abordare implicând înțelegerea canonului ca model piramidal. Avantajul acestei înțelegeri oarecum „organice" a canonului constă în faptul că forma reală a canonului „nu se reduce la o listă"[75]:

> „ […] il s'agit en fait d'un corpus hiérarchisé, très hétérogène, où à côté des grands maîtres se trouvent des auteurs à peine sortis de l'ombre, avec une destinée incertaine en longue durée. Entre les occupants des diverses positions, très inégales en poids et influence, se tissent des relations complexes, d'interférence, de contiguité, d'alternativité, ainsi que chaque mouvement à un endroit risque de se propager dans toutes les directions."[76]

---

[74] Paul Cornea, *Genèse du canon et mécanismes de tri*, în „Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires", 1997/1998, Éditions Univers, Bucarest, 1999.

[75] *Ibidem*, p. 27.

[76] „[…] este vorba de fapt de un corpus ierarhic foarte eterogen, unde alături de mari maeştri se găsesc autori abia ieşiți din umbră, cu un destin incert pe termen lung. Între ocupanții diverselor poziții, inegale ca importanță şi influență, se țes relații complexe, de interferență, de continuitate, de alternanță,

Modelul canonic propus de Paul Cornea, inspirat de cercetările unui savant preocupat de sociologia literaturii, Robert Escarpit, conține trei diviziuni majore, eterogene şi stabile: un vârf, unde se regăsesc numele de prim rang, „les superstars, les champions de toutes catégories, les valeurs dites «éternelles»”[77]; zona de mijloc, mai extinsă, conține atât clasici, cât şi autori de notorietate, însă de un nivel inferior celor aflați la vârf; zona de la bază are dinamica cea mai intensă fiind caracterizată de o serie de factori ce îi condiționează starea de continuă agitație. În primul rând, aceasta se datorează apropierii de literatura contemporană, unde aceşti factori se manifestă pe deplin: „conflits des intérêts, manque de perspective, hasards de la réception, confusion entre «succès» et «valeur».”[78]

Canonizarea are loc după un algoritm previzibil:

> „.[…] si un nombre suffisant d’experts influents continuent à accorder du crédit à l’auteur en question, si les lecteurs les suivent par choix propre – mode ou snobisme –, si l’appréciation se maintient Durant plusieurs années […] et s’il n’y a pas d’incidents de parcours imprévus, alors, en théorie, la place dans le «canon» semble effectivement assurée.”[79]

În mod cert, această raportare „deschisă” la posibilele structuri ale canonului are o aplicabilitate generală, formularea sa teoretică implicând o potențială conexiune la realitățile canonului literar românesc. Această operație este, în mod cert, prematură. Canonul literar, aşa cum a funcționat aproape o jumătate de secol în comunism, traversează o

---

astfel încât fiecare mişcare spre un punct anume riscă să se propage în toate direcțiile”(trad. mea, G.G.) – *Ibidem.*

[77] „superstarurile, campionii de toate categoriile, valorile considerate «eterne»” (trad. mea, G.G.) – *Ibidem*, p. 28.

[78] „conflicte cauzate de interese, lipsa perspectivei, receptări hazardate, confuzie între «succes» şi «valoare»”(trad. mea, G.G.) – *Ibidem.*

[79] „[…] dacă un număr suficient de mare de experți influenți continuă să acorde credit autorului în discuție, dacă cititorii îl urmăresc din propria alegere – urmând o modă, sau din snobism –, dacă aprecierea se întinde pe durata mai multor ani şi dacă pe parcurs nu au loc incidente neprevăzute, atunci, teoretic, locul în «canon» pare a fi asigurat.” (trad. mea, G.G.) – *Ibidem*, p. 27.

perioadă marcată de evaluări şi reevaluări, acestea vizând trei segmente distincte din istoria literaturii: modernismul, literatura postbelică şi postmodernismul. Cum fiecare presupune o abordare diferită a canonului, variabil în funcție de contextul social şi politic, o perspectivă unitară nu poate fi extrasă decât dintr-un demers de istorie literară. Mai bine spus, dintr-o nouă istorie literară, aşa cum, parțial, ea începe să fie problematizată.

Două „critici" ale canonului interesează în mod special prezentul demers. Prima, propusă de Monica Spiridon, se adresează unei „istorii a istoriilor literare"[80] şi urmăreşte formarea canonului, adică modelele canonizării, aşa cum sunt afirmate în trei istorii reprezentative ale literaturii. Cea de-a doua, aparținând lui Sorin Alexandrescu[81], face referire în special la romanul interbelic şi propune o revizuire a normelor de evaluare a acestei perioade, influențate în mare măsură de cele două canoane literare ordonatoare: „canonul" Lovinescu/Călinescu (canon cultural) şi canonul literar postulat implicit de Manolescu în *Arca lui Noe*. Considerând cele trei istorii ale literaturii ca fiind „simptomatice" pentru modul în care se construieşte o meta-istorie a literaturii cu ajutorul lor, Monica Spiridon încearcă o delimitare a principalelor obiective critice urmărite de fiecare dintre cei trei autori.

George Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* implică o strategie menită să „mascheze" absența unei tradiții de lungă durată a literaturii române. Astfel că perspectiva criticului se concentrează în jurul marilor clasici, ignorând aproape cu desăvârşire efortul înaintaşilor de a le pregăti terenul. Mai mult, predecesorii îşi legitimează importanța prin clasici, tot aşa cum Eminescu îşi „poartă cu sine" înaintaşii elogiați în *Epigonii*. Observația sintetizează un aspect interesant:

> „In Călinescu's terms, tradition may come down to a single after-comer that it does not actually *produce*, but rather *presupposes as*

[80] Monica Spiridon, *Canon and Canonisation in the History of Romanian Literary Histories*, în „Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires", 1997/1998, Éditions Univers, Bucarest, 1999, pp. 186-193.

[81] Sorin Alexandrescu*, Romanul românesc interbelic. Problema canonului în Privind înapoi, modernitatea*, Editura Univers, Bucureşti, 1999, pp. 125-148.

an unknown of its equation, thus granting him the quality of a constant, of a Canon."[82]

O comparație exagerată, dar utilă, ajută la conturarea unei concluzii: Istoria lui Călinescu funcționează similar calendarului creştin, unde structura calitativă a timpului este mai importantă decât cea liniară, cronologică, pe care o reinterpretează, conferindu-i noi semnificații. Într-o astfel de perspectivă temporală, prezentul este cel care înnobilează trecutul, aşa cum fiecare dintre marii autori conferă, prin valoarea lor, sens şi valoare tradiției care le-a pregătit venirea. O nouă dimensiune mistică poate fi identificată şi în rolul scriitorului, devenit „imaginea spiritului creator"[83], manieră prin care se instituie o adevărată „mitologie literară"[84](„a genuine literary mythology").

Istoria lui Ion Negoițescu, pe de altă parte, reprezintă, în raport cu viziunea lui Călinescu, „un stadiu al deconstrucției" („a stage of deconstruction")[85], printr-o revizuire totală a perspectivelor celui dintâi: în timp ce *Istoria* lui Călinescu se fundamentează pe continuitate, Negoițescu se raportează la categoriile majore ale modernității europene şi la scriitorii ce au reuşit o sincronizare aproximativă cu tendințele acesteia. Mai mult, „Negoițescu lays a determined stress on the moments of rupture, when some major tectonic dislocations lead to obvious renewals on the literary scene."[86]

Concentrându-se asupra unei epoci pe care Monica Spiridon o numeşte, făcând uz de termenii lui Bloom, „epoca democratică", *Istoria* lui Negoițescu deplasează sfera importanței dinspre autor spre universul operei[87], stabilindu-se un raport de confirmare valorică şi legitimare

---

[82] „În termenii lui Călinescu, tradiția poate fi redusă la un singur urmaş pe care de fapt nu îl *creează,* ci mai degrabă îl *presupune ca pe o necunoscută a propriei ecuații,* conferindu-i astfel statutul unei constante, a unui Canon." – Monica Spiridon, *Canon and Canonisation in the History of Romanian Literary Histories*, în „Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires", 1997/1998, Éditions Univers, Bucarest, 1999, p. 187.

[83] „He is the figure of the creating spirit" – *Ibidem*, p. 188.

[84] *Ibidem.*

[85] *Ibidem.*

[86] „Negoițescu acordă o importanță sporită momentelor de ruptură, când dislocări tectonice masive duc la evidente înnoiri ale scenei literare" – *Ibidem.*

[87] *Ibidem*, p. 189.

prin implicare, în procesul genezei canonului, a unor coordonate exterioare, precum cele impuse de cadrele europene ale modernității. Raportarea la modelul călinescian al canonizării presupune o distanțare implicită atât de latura ideatică a canonului, cât şi de discursul său: marii autori îşi pierd aura mistică, devenind „simpli profesionişti ai literaturii", iar operele reprezentative sunt evaluate după un principiu ce vizează dimensiunile inovației ca etalon al valorii.

Contextuală şi fragmentară, *Istoria* lui Negoițescu implică, în mecanismul canonizării, aspecte radical diferite de cele prezente în *Istoria* lui Călinescu, marcând astfel un reper în abordarea istoriei literare de pe pozițiile insurecționale ale modernității.

Istoria critică a literaturii române a lui Nicolae Manolescu exclude dintru început, prin însăşi natura sa „critică", necesitatea unui parcurs cronologic, favorizând un discurs extra-contextual, atemporal, fapt ce permite o reconsiderare a ideii de autor minor sau de operă mai puțin semnificativă. Manolescu operează reierarhizări în interiorul operelor, reorganizând, de fapt, scara valorică internă a creației unui autor. În *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, publicată în 2008, criticul îşi nuanțează opțiunile cu privire la o parte dintre autorii vizați în prezentul volum – lui Blecher îi este recunoscută valoarea paradigmatică, H. Bonciu este, în această nouă Istorie, un autor căruia nu i-au fost recunoscute pe deplin meritele deoarece este „un prozator foarte talentat, care a derutat critica interbelică aproape în întregul ei, şi pe care aceea postbelică, cu excepții onorabile, l-a dat uitării."[88] Grigore Cugler face parte dintre „avangardiştii minori", „fiind singurul nostru avangardist atras exclusiv de comicul de situație şi de limbaj"[89], însă Constantin Fântâneru nu beneficiază de o atenție critică pe măsura relevanței sale.

Revenind la concluzia Monicăi Spiridon, ea arată că rolul acestor *Istorii* ale literaturii este de a conferi legitimitate valorii, funcția lor canonizatoare fiind de la sine înțeleasă. Celor trei moduri de a remarca/ierarhiza valoarea le corespund, evident, trei modele canonice, operaționale la vârste diferite ale culturii române. În nici una dintre acestea

[88] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008, p. 788.
[89] *Ibidem*, p. 852.

însă valorile nu s-au impus de la sine, istoriile literaturii fiind cadrele esențiale ale articulării canonului.

> „Even a quick survey of several Romanian literary histories of this centrury shows that, beside any conceivable nuances, to canonise ultimately means to make an author or a text accepted by a certain public, for various reasons, under given historical circumstances. Hence the simple inference that the process is one of legitimation."[90]

„Revizuirea" canonului dobândeşte, în discuția propusă de Sorin Alexandrescu, o deschidere spre analiza romanului interbelic în termeni diferiți de cei instituționalizați prin autoritatea celor două canoane literare – cel cultural, operând cu distincția tradițional/modern (impus de Călinescu şi de Lovinescu) şi cel literar, propus de Manolescu, prin seria de opoziții vizând natura romanului, doric/ionic/corintic. „Suspendând" aceste două canoane, Sorin Alexandrescu încearcă schițarea „unei viziuni alternative asupra literaturii române interbelice."[91]

Primul pas al argumentației presupune chestionarea sensului sincronizării cu modernitatea europeană, aceasta având, de fapt, sensul de „modernizare". O observație de suprafață semnalează faptul că lumea occidentală nu era o unitate compactă definibilă în termenii unei modernizări depline. Nu doar gradele diferite ale modernizării din interiorul etalonului european arată că dezideratul lovinescian nu avea o direcție bine definită, ci şi contestarea modernizării din chiar interiorul culturii occidentale contribuie la şubrezirea acestei prejudecăți.

Într-o a doua etapă, se acordă atenție celor trei distincții privind natura creației romaneşti. Dimensiunea exclusiv naratologică implicată în diferențierea propusă de Manolescu este insuficientă într-o „clasificare trihotomică solidă a romanului"[92]. Corinticul, definitoriu pentru maniera creatoare specific modernă, nu funcționează organic alături de

---

[90] „Chiar şi o privire de ansamblu asupra diferitelor istorii literare româneşti ale acestui secol arată că, dincolo de toate nuanțele, a canoniza înseamnă, la toată urma, a face ca un autor sau un text să fie acceptat de un anumit public, din diverse motive, în circumstanțe istorice determinate. Prin urmare, se poate deduce cu uşurință că acest proces este unul de legitimare." – *Ibidem,* p. 193.

[91] Sorin Alexandrescu, *op. cit*, p. 125.

[92] *Ibidem*, p. 129.

doric şi ionic, pe motiv că nu ar face parte dintre categoriile naratologice, sfera sa de referinţă vizând scriitura. Dincolo de acestea, corinticul poate fi caracteristic atât romanului doric, cât şi romanului ionic, chiar dacă doricul şi ionicul se exclud reciproc.

Cercetând problema îndeaproape, Sorin Alexandrescu observă că o variantă primitivă a acestui canon literar a fost enunţată încă din 1926, când Garabet Ibrăileanu făcea distincţia între „creaţie" (având, în linii mari, sensul prozei realiste) şi „analiză", cu referire la un spectru foarte vast al „analizei psihologice", căreia îi adaugă „scriitura artistă", caracterizând romanele lui Sadoveanu.

Concluzia lui Alexandrescu este că 1926, data afirmării opiniilor lui Ibrăileanu, şi intervalul 1980-1983, când apare *Arca lui Noe* sunt „anii construirii acestui canon literar"[93], marcând totodată „începutul şi sfârşitul modernismului românesc."[94] Acestei precizări i se adaugă o observare mai atentă a corinticului, care poate fi considerat, în opinia criticului, un artificiu prin care literatura s-a retras în estetic, anistoric şi mitic din faţa unui timp opresiv – perioada comunistă.

Teoria avansată are menirea de a unifica lumi presupus incompatibile, personaje ficţionale şi contextele reale ce le-au determinat apariţia:

> „Acest canon presupune identitatea comportamentală a indivizilor istorici şi a personajelor literare, identitatea «oamenilor reali» şi a «oamenilor de hârtie». Postmodernismul aboleşte această presupoziţie; el recunoaşte în mod explicit irealitatea ultimei categorii, se joacă cu ea, fapt care diminuează şi importanţa personajului în text, şi necesitatea coerenţei sale psihologice."[95]

Urmându-şi convingerea că realitatea literară este „ascunsă de canoane", Sorin Alexandrescu propune renunţarea la ele pentru a recupera o lume a non-esteticului, analizată într-un context „în care literatura se găseşte alături de politic şi de arta vizuală"[96], într-un domeniu numit de către autorul studiului „domeniul eticului", în care se află în conflict valori estetice, democratice, filosofice. Aceste conflicte se poar-

[93] *Ibidem*, p. 130.
[94] *Ibidem.*
[95] *Ibidem*, p. 132.
[96] *Ibidem.*

tă pe teritoriul unui paradox fundamental al culturii române, manifestat în perioada modernizării. El implică o acțiune simultană şi de sens contrar – de consolidare a modernității democratice şi de anulare a ei. Conflictul dintre etic şi estetic stă la baza contestației şi revoltei (anticalofile, „huliganice") manifestate în acelaşi timp cu elaborarea romanelor estetizante ale interiorității, stimulând apariția unei revolte ce viza, de fapt, „ordinea şi stabilitatea culturală, dar şi politică, deci instituțiile de orice tip."[97]

Explicația dată de Sorin Alexandrescu în legătură cu modul în care fondul cultural este modificat de energii creatoare/destructive acționând într-un domeniu ce reuneşte elemente în mod obişnuit incluse în sfere autonome are menirea de a conferi o unitate de sens perioadei interbelice şi expresiilor sale artistice:

> „Descompunerea personajului în romanele lui Blecher şi a narațiunii în textele lui Urmuz, sau imprevizibilitatea personajelor lui Eliade stau alături, prin atitudinea critică, de distrugerea reprezentării figurative în pictura de avangardă şi de dorința încrâncenată de o nouă mentalitate în eseurile, extremiste din perspectiva politicului, ale lui Cioran şi Eliade. Petru ei toți, adevărul, autenticul şi, deci, eticul, este această sete de Diferit, opus platitudinii unui Acelaşi insuportabil de burghez."[98]

Domeniul eticului, desfăşurat în câteva dintre momentele sale reprezentative în perioada interbelică – ideologia „huliganică", afirmând opoziția dintre „tineri" şi „bătrâni" a fost expresia literară a unui contestări reale, vizibilă în presă prin luările de poziție ale unor oponenți ai generației huliganilor, precum Mihai Ralea – se arată suficient de vast pentru a găzdui dezbateri ce depăşesc limitele esteticului. O suprapunere congruentă a planurilor ar fi idealul declarat al acestei înțelegeri a fenomenului literar:

> „Mi-ar plăcea cândva să «citesc» tablourile lui Pallady în acelaşi timp cu Patul lui Procust, şi să privesc arhitectura lui Marcel Iancu prin ochii Doamnei T., fascinantul personaj al aceluiaşi roman. Oare o astfel de lectură ar fi posibilă? Nu ştiu, dar depăşirea aici a canoanelor critice

[97] *Ibidem*, p. 139.
[98] *Ibidem.*

> pare să deschidă, dintr-o dată, noi domenii de cercetare, şi, în acelaşi timp, să creeze un alt mod de a privi lumea, mentalitatea, romanul şi arta anilor douăzeci şi treizeci."[99]

Aşezarea accentelor în această „problemă a canonului" are loc într-un articol ce punctează lucid şi neiertător cauzele încremenirii culturii române într-un canon estetic din perioada maioresciană – *Pentru un mai grabnic sfârşit al canonului estetic*. Oricărei propuneri de reconsiderare şi rediscutare a canonului, Sorin Alexandrescu îi răspunde prin proclamarea fermă a necesităţii de a abandona „supremaţia canonului estetic."[100] Acestui element fatal al stagnării i se datorează, în accepţiunea criticului, „scăderea catastrofală a preocupărilor metodologice, hermeneutice şi cognitive."[101] Abandonul oricărei „bătălii canonice" presupune nevoia abandonului oricărui canon, ca gest eliberator ce poate insufla vitalitate unui domeniu steril, cantonat în norme nefuncţionale.

O poziţie meditativ-interogativă asupra dilemelor canonului îşi asumă Virgil Nemoianu, într-un articol apărut în „România literară", nr. 41/1990, fiind prima abordare a acestei problematici în presa culturală românească. Prin expunerea succintă a datelor „bătăliei canonice" în Europa Occidentală şi în Statele Unite ale Americii, Nemoianu inserează în cadrele generale ale discuţiei despre canon câteva elemente ale specificului cultural românesc. O analiză concretă a modului în care dezbaterea funcţionează în culturile occidentale subliniază necesitatea firească a acceptării mutaţiilor la nivelul canonului literar, ele fiind condiţionate de dinamica lumii contemporane, unde literatura este spaţiul revelării multor semnificaţii culturale şi sociale exprimate artistic. Concluzia este aceea că „flexibilitatea canonică nu ar fi mai dăunătoare literelor româneşti, sunt încredinţat, decât celor apusene, şi poate în schimb aduce beneficii la fel de considerabile în menţinerea dimensiunii umanist-estetice a vieţii sociale."[102] Totodată, Virgil Nemoianu anunţă, cu acest prilej, posibila recanonizare a unor autori mai puţin vizibili din

---

[99] *Ibidem*, p. 146.

[100] Sorin Alexandrescu, *Pentru un mai grabnic sfârşit al canonului estetic*, în *vol. cit.*, p. 153.

[101] *Ibidem,* p. 154.

[102] Virgil Nemoianu, *Bătălia canonică – de la critica americană la cultura română în Tradiţie şi libertate*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2001.

literatura interbelică (aici îi numeşte, între alții, pe M. Blecher şi pe H. Bonciu).

Rolul acestei cartografieri a teritoriilor construcției/deconstrucției canonului nu este acela de a găsi spații albe, nemarcate, unde ar putea fi aşezați, într-un provizorat preferabil uitării, unii dintre autorii interbelici analizați în capitolele următoare. Mai precis, aceia neasimilați nici unei paradigme, despre care nu sunt şanse să se afirme prea curând că ar constitui ei înşişi o paradigmă, aşa cum este cazul lui Urmuz sau al lui Blecher. Orice tentativă de acest gen se anulează pe sine prin aceea că ignoră forțele obscure acționând dinspre interiorul canonului spre margini, inerția fiind cea mai evidentă. Nicio insurecție nu poate impune un autor, iar abordarea de față nu are o asemenea miză. Adoptată cu necesare rezerve, propunerea lui Sorin Alexandrescu poate pune capăt oricărei crize a canonului. Nu trebuie pierdut din vedere contextul unui astfel de refuz: el poate exprima cel mult „epuizarea", specific postmodernă, de a mai aşeza cunoaşterea pe baza unor axiologii bine definite, fără a renunța însă la diferențierea esențială între valoare şi non-valoare, care nu poate fi eliminată fără a prejudicia grav justețea oricărei judecăți.

„Marginalilor"[103] H. Bonciu, Constantin Fântâneru şi, într-un sens diferit, lui Grigore Cugler, reeditările le-au redat, pentru început, locul în biblioteci. Conectând contextul operei, aşa cum poate fi recuperat din cronici de întâmpinare sau recenzii, prompte sau tardive, la semnificațiile sale interne, implicând deopotrivă eticul şi esteticul, putem reda timbrul său unic unei voci obişnuite cu tăcerea.

[103] O discuție interesantă referitoare la un caz aparte de „marginalitate" în literatura română propune Bianca Burța-Cernat într-un volum dedicat prozei feminine interbelice, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2011.

2. Precursorul I. L. Caragiale – simptomele unei modernități aparte

Opera lui Caragiale, mai precis, secvențe exemplare din *Momente*, declanşează o serie de mutații importante la nivel semantic, precum şi în lumea intra-diegetică, la nivelul structurii personajelor, acestea având implicații vaste în conturarea imaginarului literar modern al începutului de secol XX în literatura română. Desigur, până în momentul de față, liniile majore ale creației caragialiene au fost explorate până dincolo de cel mai fin detaliu, realitate ce pare a fi epuizat orice şansă a unei interpretări cu potențial inovator. Considerăm însă necesară invocarea succintă a structurilor tematice şi narative ce marchează caracterul radical al modernității scriitorului, acele zone ce au fost mai târziu identificate ca puncte de conexiune cu estetica şi imaginarul avangardelor şi al literaturii „insolite", orientată spre deviații şi stranietate din interbelicul românesc.

Demersurile critice având în centrul lor textul caragialian, deşi dispuse polifonic, reprezintă etapele succinte, condiționate temporal, ale unei istorii exegetice de referință în sfera extinsă a criticii literare româneşti. Păstrând ca reper textul – considerat, în dimensiunea sa realistă, şi o posibilă transpunere fidelă a contextului în care a apărut, iar în dimensiunea sa clasică, sublimare atemporală a umanului şi a coordonatelor sale auxiliare –, se observă o distanțare a discursului critic de liniile precise ale cronotopului inerent operei, în favoarea unei apropieri graduale de semantica pe care acestea o generează. „Modernitatea clasicului" a devenit, în mod firesc, canonul exegetic caragialian. Aparenta contradicție conceptuală este suportul unei definiții ambivalente, ale cărei extensiuni acoperă sfera largă a plurisemiei specifice textelor lui Caragiale.

Încărcătura semantică a viziunii lui Caragiale presupune, mai mult decât un preaplin, o exagerare intenționată, al cărei scop ultim este provocarea estetică, o manieră parțial diferită de cea a realismului clasic, deşi încadrabilă, în linii mari, dimensiunilor acestei maniere ficțio-

nale. Ceea ce Ionesco afirma cu privire la viziunea proprie scriitorului nu se verifică însă şi în topoii textuali. Hiperestezia artistului – „simt enorm şi văz monstruos" –, aşa cum este afirmată imperativ în *Grand Hôtel „Victoria Română",* este mai mult expresia unei atitudini conclusive, reclamată de către artist însuşi, nefiind în mod necesar definitorie pentru „atmosfera internă" a textelor sale. În plus, s-au făcut observații pertinente cu privire la acalmia burgheză, fără îndoială fundamentată pe o serie de deviații, dar vag marcată de neliniştea propriei poziții improprii în raport cu dimensiunea ideală a lumii.

În demersul său de expunere a kitschului aproape maladiv al acestei lumi, Ştefan Cazimir optează pentru o uniformizare a asperităților, adesea supralicitate dimensional de către critici, şi, mai mult, pentru evidențierea acestui viciu estetic tipic burghez: "Kitsch-ul nu conturează o lume a exceselor, ci una, prin definiție, a căilor de mijloc: în gusturi, în atitudini, în sentimente şi comportări."[1] Deşi cercetări recente[2] califică fenomenul kitsch ca pe „unul dintre cele mai tipice produse ale modernității"[3], definibil în termenii *repetiției*, *banalității* şi ai *trivialității*, echivalent noțiunii de *nepotrivire estetică* sau de *parodie a conştiinței estetice*, în varianta sa cotidiană, kitschul este „o ipostază banalizată a romantismului"[4]. Ştefan Cazimir accentuează acest aspect al delimitării concrete între ascuțimea viziunii, capabilă să decripteze semnificațiile malformațiilor grave din plan uman, şi aplatizarea valorică a manifestărilor şi aspirațiilor, dar nu-şi continuă incursiunea pe traiectoria discrepanțelor între acalmia uniformizantă şi gravitatea implicațiilor acestei stări de fapt; preferă, în schimb, scrutarea anatomiei acestui produs mental monstruos, înzestrat cu o fabuloasă capacitate de stigmatizare, prezent într-o proporție suficient de evidentă pentru a se

---

[1] Ştefan Cazimir, *I.L. Caragiale față cu kitschul*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988, p. 55.

[2] Matei Călinescu, în *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, Bucureşti, 1995, analizează kitschul ca pe una dintre aceste cinci forme estetice, istoric determinate, prin care modernitatea se defineşte: modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism.

[3] *Ibidem*, p. 191; termenii analitici referitori la kitsch sunt reluați de Matei Călinescu după numeroasele abordări teoretice dedicate fenomenului estetic în discuție.

[4] *Ibidem*, p. 202.

substitui modului de viață caracteristic tuturor personajelor lui Caragiale.

Într-un cod diferit, însă la fel de semnificativ în expunerea modernității sale particulare, există la Caragiale acea lume a devoratorilor, a indivizilor ce populează bolgiile culinare în care se consumă nemăsurat, cu nesaț pantagruelic**.** *O plimbare la Căldăruşani* este, în această direcție, un text paradigmatic. Peisajul alterat a unei sărbători câmpeneşti se desfăşoară aici într-o mizerie organică ce atinge proporțiile de sus ale indigestiei, zaanaua, ca spațiu concret al masacrului digestiv întinde în jurul său perimetrul unei sărbători negre (de țărână şi fum):

> „Mai întâi de la barieră dai de o murdărie vrednică de cei mai originali africani; colea nişte băieți de la o cârciumă toacă fel de fel de cărnuri pentru cârnați, un vârtej de muşte roieşte împrejur; dincoace nişte hârdaie cu struguri borşiți din care un zaplan cu mâinile pline de zeamă dulce şi de praf îşi umple mereu teascul, pentru must – un fel de sirop îngroşat cu țărână: aci un alt vârtej de muşte clocoteşte fără astâmpăr; pe jos e noroi de struguri, de prune şi de spălături de tingiri. Pe nişte cotloane se prăjesc la tavă nişte cârnați exalând un miros puternic de grăsime arsă. Mai departe e zaanaua; miroase a hoit şi sânge stătut în soare; scursorile de murdării strânse pe lângă drum îți întoarce sufletul. Aci, sub umbrare improvizate pentru campania zaanalei, de o parte şi de alta a şoselii fac chef negustorii, țăranii, soldați, biciclişti, mahalagioaice, popi etc., cu familia şi copiii; mănâncă fleici, mai ales cârnați şi pastramă, şi beau must, aspirând cu deliciu pe nas şi pe gură mirosurile zaanalei şi praful şoselii. Totul dă un tablou pitoresc oribil.”[5]

Într-o vecinătate imediată, cultul pântecelui are conotații mortale. Nelipsită din orice formulă sărbătorească, mâncarea poartă adesea ghinion.[6] Stau mărturie o serie întreagă de evenimente nefericite cauzate de manipularea eronată a ingredientelor sau a rețetelor: divorțul lui Cănuță, moartea părinților lui Kir Ianulea, iar cina sumbră de la hanul lui Mânjoală precede rătăcirea protagonistului pe cărări nocturne, demonice. Macabrul se aliază cu ironia comică în *Pastramă trufanda*, antropofagul accidental Iusuf desfăşurând o extinsă glorificare a frăge-

---

[5] I.L. Caragiale, *O plimbare la Căldăruşani*, în *Nuvele, povestiri, amintiri*, Editura Facla, Timişoara, 1984, p. 114.

[6] V. Cornel Ungureanu, *Geografie literară*, Editura Universității de Vest, Timişoara, 2002, p. 82.

zimii unei pastrame nemaiîntâlnit de gustoase, care îşi dezvăluie în final secretul – era un cadavru „mumificat" printr-o formulă cât se poate de tradiţională. „Prânzurile uşoare", aparent inofensive, în realitate adevărate festinuri[7], au, şi ele, un rol important în susţinerea angrenajelor lumii caragialeşti, fiind prilejuri pentru variate discuţii – susţin în fond delirul verbal şi logoreea alogică din majoritatea schiţelor.

Categorie aparte între manifestările resortului biologic, orgia gastronomică îşi are eroii săi distincţi. Tragismul lor, exprimat în termenii derizoriului, reia, într-o gamă alternativă, personajele paradoxale şi caricaturale din *Momente*, iar setea şi foamea, ca elemente generice ale unei viziuni apocaliptic-moderne „dezarticulează universul caragialesc, anunţându-i pe Urmuz şi Ionescu."[8]

Principii fundamentale ale existenţei în lumea trupului, nesaţul şi voracitatea se afirmă pe rând sau împreună ca funcţii ale unei vitalităţi monstruoase şi, mai mult decât atât, ca însemne ale unui vid interior ce-şi caută rezolvarea prin căderea în materie, în procesele asimilatoare ale îngurgitării fără limite şi ale digestiei monstruoase.

La Moşi, într-o „atmosferă încărcată", „cocoana" Lucsiţa, „moaşa diplomată", are *rendez-vous* cu „madam Georgescu a lui d. Mitică ceaprazarul şi madam Petrescu a lui d. Guţă de la minister [...] la trei ceasuri fix în pavilionul central la berărie."[9] Dama e înfometată şi agitată asemeni unui carnasier captiv:

> „A fost desigur o mare imprudenţă din partea acestei dame să plece de-acasă aşa, trei ceasuri după dejun, fără să guste ceva, mai cu seamă că, din cauză că se grăbea să nu scape ora de *rendez-vous* la pavilionul central, a dejunat aşa de uşor: trei ouă răscoapte, o căpăţână de miel cu borş, nişte stufat, prune cu carne, friptură la tavă şi salată de castraveţi, trei cinzecuri cu sifon şi o cafeluţă."[10]

Călătoria femeii este de fapt o traiectorie simbolică a vânătorii, toate popasurile ei sunt marcate fie de băutură, fie de hrană (sau de am-

---

[7] V. Alexandru Ruja, *Carnaval, bâlci, bazar – gânduri şi rânduri despre lumea din Momente şi schiţe*, în *Studii de Literatură română şi comparată*, vol. XVIII-XIX /2002-2003, Editura Universităţii de Vest, Timişoara, 2003.

[8] Cornel Ungureanu*, op. cit*., p. 83.

[9] I.L. Caragiale, *La Moşi*, în *Momente*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1997, p. 152.

[10] *Ibidem*, p. 153.

bele). Practica hrănirii ritualice, în interiorul comunității, este avariată de gesturi barbare – femeia riscă să se accidenteze, căzând din tren, dar e salvată de bragagiu, pe care îl atrage după sine la umbră, unde „bea una după alta două litre de bragă" (*ibidem*). Corpul ei masiv incomodează în toate împrejurările, amplificând dimensiunile teratologice ale personajului. Cum se cinsteşte cocoana moaşa? Cu „doi mititei, [...] rupe o bucată de turtă dulce de la madam Georgescu [...] Gogoşi prăjite în ulei! Sahanul clocoteşte... Una... două... trei... [...]" (*ibidem*), două limonade, „cârnaţi şi fleici şi două baterii cu sifon mare." (*Ibidem*, p. 155) Punctul culminant este atins de momentul aproape grotesc al sincronizării semnelor sonore ale digestiei damei cu o scurtă pauză muzicală în petrecerea de la târg:

> „Dar deodată, ca printr-un farmec, se opresc într-o clipă şi lăutarii şi cimpoierii şi claranetele şi toate glasurile, şi în acea clipă se aude banca pe care stă coana Lucsiţa făcând ca o cadenţă de fagot; apoi, iar porneşte cu mult brio grandioasa simfonie: muzici, jucării, cleşte, glasuri..."[11]

Argument esențial al modernității lui Caragiale, statutul său de precursor al avangardei s-a afirmat şi prin texte precum *Moşii (tablă de materii)*, punct de referință în conexiunea imaginarului caragialian cu discursul avangardist. O înşiruire nominală şi verbală ordonează o lume dominată de obiecte, pe care ulterior Urmuz le va ataşa corpurilor diforme ale eroilor săi, iar Blecher le va izola într-un spațiu al coşmarului permanent:

> „[...] sardele – lămâi – brânză – urdă – caşcaval – slănină – roabe – velințe – altițe – bibiluri – fote – perdele – ştergare – marame – furci – căldări – pirostrii – lopeți – ălbii- copăi – fedeleşuri – porci – mătănii – paiațe – rogojini – parfumuri – ciorapi – iminei – ghete – cisme – papuci – mătăsării – piepteni – drâmburi – darace – cobze – pomadă – clarinete - maimuțe – orice obiect 30 de bani – certrui – chefuri – aldămaşuri – tămbălăuri – «Numai 40 de bani ocaua de Drăgăşani, vechi veritabil!» – «5 bani cafea gingirlie»..."[12]

---

[11] *Ibidem*, p. 155.

[12] I.L. Caragiale, *Moşii (tablă de materii)*, în *Momente*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1997, p. 493.

Această componentă „avangardistă", având rolul de prefigurator al unei maniere expresive reprezentative pentru literatura secolului XX, interesează în aceeaşi măsură ca şi modalitățile specifice prin care acelaşi autor anunță criza sensului prin intermediul semnificanților acestuia, personajele. Boris Sarafoff a trecut, aproape nealterat, din realitatea descompusă a lumii caragialiene, în irealitatea fabulei lui Urmuz.[13]

Ceea ce a fost semnalat ca realitate intradiegetică, ca element constitutiv al lumii textuale, nu contrazice sub nici o formă rezultanta semantică a acestei alinieri de forțe atributive: dacă registrul de jos grupează pe categorii reprezentative întreaga sferă a umanului, plasând o surdină peste stridențele ei de bâlci şi edulcorând cadrele primitive în care se consumă amoruri şi matrimonii, viziunea se concentrează într-un plan superior, strict semantic, unde morfologia realității reprezentate persistă doar ca sens, forma fiind abandonată în urma actului sublimării estetice. Cu atât mai mult se justifică maniera caricaturală a reprezentării caragialiene, cu cât materia supusă travaliului artistic este mai fadă, mai evident dislocată în raport cu natura ei, incongruentă cu forma pe care şi-o asumă.

Exagerarea negativului, disputată pe diferite paliere de abordare, imprimă, la nivel semantic, intuiția unei dezordini a lumii, montată de „răutatea lui Caragiale" să slujească celor mai reprezentative orientări moderne ale scriitorului.

2.1. Personajul, între uman şi funcțional

„Principala originalitate a lui Caragiale este că toate personajele sale sunt nişte imbecili."[14] Convins de justețea consensului critic prin care dimensiunea antropologică apare grav avariată în transfigurările literare ale lui Caragiale, Ionesco se arată virulent şi neiertător în această caracterizare tranşantă. Fie că are o funcție socială (omul politic) sau un simplu rol decorativ (numeroasele dame din high-life), omul care l-a interesat pe Caragiale populează o realitate specifică, identificată de autor

[13] V. Cornel Ungureanu, *op. cit*., pp. 83-84.
[14] Eugène Ionesco, *op. cit*., p. 154.

însuşi: *viaţa banală*[15]. Banalitatea, desemnând platitudinea obişnuitului, înrudită semantic cu norma, este mediul din care emerge specia numitorului comun, a indivizilor interşanjabili, egali ca apertură spirituală şi inconsistenţi ca prezenţă. Nu un „cine", ci mai degrabă un „ce"[16], omul vizat de ochiul scriitorului-critic nu are adâncime şi relief[17] nu dintr-o rea intenţie auctorială, ci din cauza naturii sale minimale, care i-a asigurat o identitate schematică, formată din mecanisme şi formule, a cărei funcţionalitate este garantată de o societate proiectată în aceiaşi parametri. Acest personaj generic a fost interpretat, în majoritatea demersurilor criticii, ca o asociaţie binară dintre o cvasi-absenţă şi o sumă de atribute desemnând ridicolul, vulgaritatea, venalitatea, ipocrizia. Fie că este emiţătorul unui limbaj ce anunţă incoerenţa logică, dar care se structurează ca lume *în* şi *prin* care există[18], fie că se rezumă la a executa o serie precisă de acţiuni, la rândul lor garanţie a bunului mers al aceleiaşi lumi, omul lui Caragiale este, cu toată banalitatea lui, o sublimare a umanului în artă. Nu psihologia lui, uneori inexistentă, este cea care îl articulează, ci acţiunile lui, contextele în care se manifestă, semnificaţiile pe care le generează în lumea textului. Caragiale este clasic prin

---

[15] „Eu nu mă pot gândi sus când umblu cu picioarele goale pe coji de nuci. Viaţa banală a mea, a noastră a tuturor românilor, iată ce mă interesează, iată ce-mi atrage irezistibil atenţia. […] Voi critica bucătăresele şi stăpânele, flaşnetele şi amatorii lor, chelnerii, birjarii şi muşteriii; voi critica tramvaie, tramcare, precupeţi, marfă, consumatori – tot. […] Şi, cu toată josnicia obiectului, cu toată urbanitatea tonului meu, sunt sigur că se vor găsi mulţi compatrioţi să facă aspră critică criticei mele. Parcă-i auz…" – I.L. Caragiale [*Introducere la „Notiţe critice"*], în *Opere 4*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1965, pp. 372-373.

[16] „eu nu sunt un cine, eu sunt un ce; în masa omenirii, eu sunt un număr trecut la statistica populaţiei" – I.L. Caragiale, *Amicul X*, în *Opere 2*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1965, pp.139-140.

[17] Paul Zarifopol reia critica lui Gherea referitoare la „lipsa de adâncime" a personajelor lui Caragiale în *Încercări de precizie literară*, Amarcord, Timişoara, 1998, p. 211.

[18] „Cum însă nu poate şi nici nu vrea să schimbe nimic în planul faptei, cum în concretul existenţei rămâne, cu încăpăţânare, complice, mereu pasivă, cum este sistematic refuzată de acţiune şi devenire, lumea aceasta îşi manifestă marile impulsuri în exclusivitate verbal." – Mircea Iorgulescu, *Marea trăncăneală. Eseu despre lumea lui Caragiale*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1994, p. 66.

cadrele generale ale formei şi stilului, însă, în interiorul acestei poetici tradiționale, el găseşte resursele unor semnificații inovatoare.

Din materia consistentă a operei sale, generos ofertantă în sensul explicitării demonstrative a acestor premise, ne-am fixat atenția asupra *Momentelor*, considerate măsură justă a artei lui Caragiale de a surprinde, într-o stare motrice caleidoscopică, datele esențializate ale umanului. Similitudinile abordării şi rigoarea expresivă a limbajului sugerează alianțe literare cu autori precum Cehov[19], a cărui perspicacitate analitică scrutează *general-umanul* în termenii distanțării moderne de prototipul compact al omului tradițional, propunând în schimb un individ problematic, politropic, cu un profil aparent comun, slab diferențiat de oricare dintre semenii săi, a cărui relevanță ficțională persistă însă dincolo de limitele stricte ale textului, în sensurile originale pe care le generează.

Receptarea critică a *Momentelor* reia, în plan secund, parte din istoria receptării operei lui Caragiale. Asimilate, într-o fază primară, ca „opera minoră a scriitorului”[20], *Momentele* transcriu fragmentar, dar şi hologramatic, temele majore, reluate consecvent de către autor în scrierile sale dramatice. Motivațiile slabei aprecieri a volumului provin dintr-o la fel de fragilă conştiință critică a contemporanilor lui Caragiale – după observația justă (şi deopotrivă acidă) a lui Ion Vartic, ei ar fi „nedezbărați încă de vechea deprindere, moştenită de la un Dinicu Golescu, de a măsura operele de artă cu metrul”[21]. Aderența acestor texte la realul cotidian, dialogismul lor elementar, intervenția auctorială, chiar prezența autorului ca personaj în propriul text au creat instantaneu impresia unor colportaje de observații efemere, a căror prezență persistă doar simultan cu aspectul concret transpus în text[22]. Perenitatea

[19] Apropierea de Cehov este realizată de către Ion Vartic în studiul său introductiv la volumul *Momente*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1997, *I.L. Caragiale şi Momentele sale exemplare*, p. LIII, într-o analiză a angoasei psihotice a personajului Anghelache din schița *Inspecțiune*.

[20] *Ibidem*, p. V.

[21] *Ibidem*, p. VI.

[22] Concluzia lui Ion Vartic (*op. cit.*, p. X.) cu privire la aparenta condiționare temporală a schițelor ni se pare edificatoare: „Proza ocazională a *Momentelor* ar fi urmat să se volatilizeze odată cu extincția cauzelor generate de realitate; această proză aşa-zis «mărginită» ar fi trebuit să dispară odată cu «epoca mărginită» pe care o circumscrie. Şi, totuşi, s-a întâmplat exact pe dos.”

lor constă în sensuri atemporale, a căror manifestare se desfăşoară fie în matricea repetitivităţii continue a situaţiilor ce caracterizează umanul, fie în implicaţiile esenţial-filosofice ale contextelor ilustrative din aceste fragmente. Clasicismul lui Caragiale este concentrat de către acelaşi Ion Vartic în raţiunea sintetizatoare a autorului de a ilustra situaţii în care omul se defineşte prin context, prin relieful variat al relaţiilor cu alteritatea, într-un sens al existenţei simbiotice cu mediul şi cu influenţele lui modelatoare.[23]

În acest mediu, înnobilat cu statutul de *lume* datorită complexităţii sale semantice, Caragiale pune în mişcare angrenaje menite să ilustreze caracterul de bâlci haotic al acţiunii şi-al cuvintelor, prin care omul se preumblă impulsionat de dorinţe mărunte sau încurajat de idealuri de împrumut, incapabil a-şi crea o doxă proprie, normativă, care să îi ordoneze activităţile sub expresia unei motivaţii pregnante. La acest nivel, analiştii personajului caragialian au clasificat, într-un metaforic „dosar al speciilor", formele predominante în care acest personaj îşi afirmă prezenţa. Familist rătăcit într-o căutare aiuritoare a "fiinţelor dragi", pierdute prin Sinaia (Mihalache, în *Tren de plăcere*), dascăl ridicol (*Un pedagog de şcoală nouă*, *Triumful talentului*), soţ caraghios (*Mici economii*, *Diplomaţie*), dar şi „amic" nelipsit din berării, jumătate a unui cuplu inseparabil, cetăţean captiv în mirajul politicii, damă mondenă, mamă dedicată complet cauzei (adesea pierdute) a odraslei etc., personajul lui Caragiale trăieşte sub semnul unei societăţi definite în termeni de jargon, al unei eredităţi subţiri, aproape sinonimă apariţiei ex-nihilo. Variantelor multiple ale caracterelor le revine un număr mai restrâns de situaţii în care îşi pot manifesta specificitatea. Aceste aspecte însă, dincolo de a semnala eforturile unei critici interesate aproape exclusiv de claritatea tradiţională a componentelor textuale, conturează contrapunctic o natură secundă a aceloraşi texte, în care problematizările vizează deviaţiile semantice, obscuritatea, alunecare sensului, strategiile ficţiunii la persoana întâi singular, sadismul ironic, misterul metafizic sau abisalitatea conştiinţei.

---

[23] Ion Vartic (*op. cit*., p. XII) îşi susţine opinia uzitând termeni heideggerieni, armonizaţi, după propriile mărturisiri, cu noţiuni din filosofia lui Gabriel Marcel sau Jaspers: „Or, după părerea mea, *Momentele* au o miză actuală mai mare, una esenţială – asta ar explica, de fapt, şi perenitatea lor – căci ele constituie o multiplă concretizare a faţetelor prin care omul este o fiinţă-în-lume, în consecinţă, a faptului de-a-fi-întotdeauna-cu-celălalt."

De la un nivel de suprafață, în care mişcarea personajului e limitată de condiționări sociale, de geometria fixă a funcțiilor sale, Caragiale structurează în alcătuirea *Momentelor* un traiect menit să ilustreze intenția sa supra-poetică. Astfel, succesiunea textelor ar avea ca scop configurarea unei surse semantice extra-textuale, din care se poate extrage concluzia unei modulații descendente a sensului[24], chiar a unui echilibru tematic menit să evidențieze abordarea simetric-contrară (enantiomorfică, dar nu în mod necesar paradoxală[25]) a materiei prezentate. Aderența la cotidian a clişeelor de viață şi realitate din acest volum nu este una generală, presupunând o contemporaneitate în sens extins, ci una strict calendaristică: publicarea textelor este corelată cu un moment specific, aflat în legătură directă cu narațiunea textului respectiv[26].

Una dintre temele fundamentale ale prozei scurte a lui Caragiale este comicul, loc comun al criticii. Epuizat în nenumărate formule exegetice, acest subiect îşi păstrează, în majoritatea abordărilor, rolul deja instituționalizat de a surprinde moravuri şi de a critica tipuri umane. Fără a-l relua în demersul de față, el se cere invocat în primul rând prin faptul că reprezintă o ancoră puternică a scriitorului în solul modernității, ce-i va servi deopotrivă în conturarea statutului său de precursor al avangardei şi al mutațiilor ei specifice. Moralist de tradiție clasică, scriitorului însuşi i se atribuie funcții, dintre care cea mai nobilă se distinge cea normativă: surprinde eşecul uman în formele sale derizorii, creionează figuri „nici prea-prea, nici foarte-foarte", descrie situații din cotidian pentru a expune inerția, entropia, vidul semantic, comedia apa-

---

[24] Ion Vartic (*op. cit.*, p. XXXII) remarcă acest aspect compozițional, despre care afirmă că a fost, cel mai probabil, complet ignorat până acum: „astfel, în mod circular, între piesa liminară a cărții, *La hanul lui Mânjoală*, şi penultima, *Bùbico*, asistăm la degradarea treptată a substanței realității, ce îşi epuizează demonismul său viu-neliniştitor, care va fi, apoi, doar mimat în zona superficială a imediatății sub o formă «literară», clişeizată, parodică: «Eu trec ca un demon prin mulțime şi dispar în noaptea neagră…»"

[25] Vezi definiția şi contextualizarea termenului în Ilie Gyurcsik, *Paradigme moderne. Autori, texte, arlechini*, Amarcord, Timişoara, 2000, p. 91.

[26] Ştefan Cazimir, în *Caragiale. Universul comic*, E.P.L., Bucureşti, 1967, prezintă pe larg conexiunile temporale dintre apariția textelor şi evenimentele specifice cu care publicarea lor se sincronizează, vezi pp. 181-182.

rențelor[27] în contrast cu esența deplorabilă. Aşa cum a afirmat în textul programatic al „Universului", Caragiale rămâne fidel ideii că obiectul criticii sale îl face o lume familiară, accesibilă, din care el însuşi face parte. „Noosfera" mahalalei nu este aceeaşi cu cea a caselor din lumea mare, din simplul motiv că semnificatul generic al comunicării în cele două lumi este condiționat de dimensiuni concrete, de ordin material. Însă, deşi decorul diferă, aspirațiile sunt aglomerate într-o formulă comună; prezent în cel mai scump salon al vreunei Esmeralde, „cineva care ar asista la conversație cu ochii legați s-ar crede descins într-o pitorească suburbie."[28] Registrul comicului chestionează o lume dihotomică în aparențe, dar unitară în acțiuni şi valori.

Exegeza schițelor a insistat suficient asupra contrastelor în care comicul îşi găseşte sursele. „Eroii" lui Caragiale sunt ridicoli, obtuzi sau, ionescian, imbecili, deoarece, ipotetic, ei ar putea fi şi altfel. Experiența, de orice tip, are funcția precisă de a transforma caractere, de a conferi echilibrul unei mai bune cunoaşteri a lumii. Este un alt un loc comun observația că, la Caragiale, circularitatea vicioasă a situațiilor şi a manifestărilor umane creează un efect de închidere a comediei în tragic. În mod firesc, o viziune maniheică, tradițională, contrapune unei realități prezentate un plan ideal, contrastul dintre cele două dimensiuni oferind revelația discrepanțelor, a nepotrivirii şi a erorilor.

Elementele moderne ale operei sunt parțial redevabile unei viziuni subtil modificate față de cea a literaturii tradiționale, mutațiile fiind cel mai clar vizibile la nivel elementar, în structura intimă a textului, în articulațiile „vitale" ale personajelor. Caragiale criticul – trebuie păstrat în vedere acest aspect – este adesea participant la evenimentele intratextuale de la distanța impusă de celălalt statut al său, cel de narator. El îşi cunoaşte eroii cu o luciditate uşor descriptibilă prin atributele demonismului, ceea ce nu presupune deloc însă contaminarea aceleiaşi realități cu atributele respective.

O serie de categorii negative condiționează şi impulsul prin care Caragiale dezvăluie, cu un gest natural, malformațiile funciare ale personajelor sale, fără a le contrapune un plan ideal de contrast. Această intuiție concretizată în crez artistic îl poate aşeza într-o proto-avangar-

[27] V. Ştefan Cazimir, *op. cit.,* pp. 158-182.
[28] Ştefan Cazimir, *op. cit.*, p. 168.

dă, conferind operei sale meritul de a ilustra procesul dezvoltării unei conştiinţe moderne, mai degrabă decât coagularea unei serii de alte indicii de aceeaşi natură, precum tentaţia politicului înlocuind adevărata viaţă sau automatismele de tot felul, prevestind emergenţa absurdului. Fără a ignora relevanţa acestor coordonate, subsumate unor demersuri fundamentale[29] pentru înţelegerea modului în care aceste aspecte au devenit posibile într-o epocă de aliniere a datelor necesare unei literaturi reprezentative în contextul începutului de secol XX, în discuţia asupra modernităţii literare a scriitorului de faţă e nevoie de o mai atentă focalizare asupra caracteristicilor viziunii sale specifice.

2.2. Obscurizare şi derivă a sensului

Trecerea de la estetica tradiţiei la cea a modernităţii necesita existenţa unui material consistent din ale cărui mutaţii interioare să rezulte variantele „de tranziţie", mărturii ale metamorfozelor culturale reflectate în artă. Cea mai sumară caracterizare a epocii lui Caragiale afirmă recursul imediat la împrumut, la adaptare şi remodelare, astfel încât ideea oricărui program estetic în măsură să afirme o conştiinţă a modernităţii este, fără îndoială, excentrică. La nivel poetic, întreaga creaţie prozastică (fac excepţie câteva texte „neobişnuite" ca formă – Urgent…, 1 Aprilie, La Moşi…) se subscrie formulelor clasice ale naraţiunii lineare, a cărei finalitate devine inteligibilă fie la final, fie într-un moment investit cu o încărcătură semantică aparte. În afara excepţiilor menţionate, există însă o altă serie de texte, a căror natură „stranie", în comparaţie cu celelalte, se revendică de la surse la fel de atipice.

„Fiorul de nelinişte"[30] ce transfigurează în aceste puţine cazuri realitatea intenţionat banală a prozei caragialiene modifică pulsul naraţiunii atunci când autorul operează cu mijloace literare precum misterul, hazardul, inexplicabilul, ininteligibilul, iraţionalul. După observaţia lui Boris Elvin,

---

[29] V. cap. *Elemente moderne în arta lui Caragiale* în Boris Elvin, *Modernitatea clasicului Caragiale*, E.P.L., Bucureşti, 1967, pp. 168-181.

[30] Boris Elvin, *op. cit.*, cap. *Un fior de neliniţte*, pp. 157-167.

> „când […] Caragiale ne prezintă omul față în față cu el însuşi, când meditează la ceea ce este necesitate şi hazard într-o existență, autorul e, un moment, deconcertat, neliniştit şi caută cu febră explicații, împotrivindu-se la ceea ce pare nejustificabil rațional."[31]

Criticul supune atenției texte reprezentative sub acest aspect, precum *În vreme de război*, *Păcat*, *O făclie de Paşte*, *La hanul lui Mânjoală*, păstrând distanță față de caracterizările naturaliste (facile şi nejustificate prin opiniile scriitorului[32] cu privire la această manieră estetică), subliniind deopotrivă influența decisivă a unor componente psihice obscure – subconştientul, frica maladivă, tabuul incestului, magia demonicului. Esențiale sunt, conform aceloraşi concluzii, „nelămuririle care rămân fără răspuns."[33] Absența acestor lămuriri este, în perspectiva unei logici raționale, de la sine înțeleasă, de vreme ce contextele favorizează obscurizarea soluțiilor. Există însă şi unele texte al căror cadru narativ nu implică dimensiuni inaccesibile comprehensiunii imediate. Un prim exemplu îl constituie *Inspecțiune*. Asemeni naratorului ermetic din *Desenul din covor* al lui Henry James, Caragiale îşi provoacă cititorii la dezlegarea enigmei sinuciderii casierului Anghelache – burlac onest din familia kafkiană a lui Joseph K. sau Gregor Samsa. Cu o viclenie superioară, pare a se afla în posesia secretului, însă îl păstrează cu obstinație amuzată.

Ion Vartic se opreşte asupra acestui text pentru a demonstra că psihologia personajului Anghelache este mai complexă decât ni se sugerează prin opiniile hazardate ale amicilor săi, convinşi că acesta devenise nevrotic în ajunul controlului financiar deoarece delapidase o sumă suficientă cât să-i asigure nenorocirea. Mai mult, o analiză a structurii personajului relevă o importantă deviație semantică pe care Caragiale a operat-o pentru a-i conferi textului aura ermetică ce a ajuns să-i fie caracteristică. Vartic inventariază nedumeririle criticii, de la cele

---

[31] *Ibidem*, p. 157.

[32] Caragiale face unele observații cu privire la arta lui Zola: „Se ştie metoda – noi am zice mania, dacă n-ar fi interesată – marelui scriitor francez de a îngrămădi pe o țesătură simplă, pe o intrigă foarte banală, o colosală garnitură aşa-numită «documentară »." – *Opere*, vol. IV, E.P.L., 1965, p. 225.

[33] Boris Elvin, *op. cit.,* p. 167.

resemnate[34], la cele sceptic-interogative[35], pentru a stabili reperele unei interpretări proprii, în măsură a surprinde natura modernă a intuițiilor lui Caragiale.

Narațiunea are o tramă cursivă, liniară: aflat cu nişte prieteni într-o berărie, Anghelache, casier la o mare administrație, dezbate împreună cu aceştia o întâmplare şocantă pentru comunitatea lor – un funcționar model, aflat în afara oricărei bănuieli, fuge din țară, lăsând în urmă un mare gol financiar. Spre surprinderea celor prezenți, Anghelache îl compătimeşte pe fugar, afirmând că acesta ar fi victima unor autorități neglijente, care, neverificându-l la timp pe „nenorocit", l-au încurajat tacit în fapta sa reprobabilă. Bizareria opiniei îi contrariază pe amici; argumentând cele spuse prin aceea că el însuşi nu a fost verificat de la instalarea în post, prin urmare propria bună-credință este, teoretic, dubitabilă, Anghelache se înfurie într-un crescendo irațional, sfârşind prin a părăsi bodega în culmea exasperării. Amicii concluzionează că Anghelache va fi descoperit cu lipsuri însemnate; sosirea în localitate, din ordinul ministrului, a unui inspector ce urma să înceapă a doua zi verificările casieriilor îi montează pe camarazi pe urmele lui Anghelache. După o căutare inutilă de o noapte – halucinantă şi plină de prevestiri morbide – aceiaşi amici află a doua zi din presă că Anghelache s-a spânzurat la Şosea. Inspecția, desfăşurată acum în absența casierului, dovedeşte fără urmă de îndoială cinstea lui Anghelache. Ca o ironie, se găseşte un pol de aur în plus. Finalul închide misterul într-o tăcere insurmontabilă, tăcerea mortului.

Criptarea sensului în text, inerentă actului scrierii/creației, are, în succesiunea actului revers, cel al interpretării, de-criptarea, expunerea, revelarea sensului. Actul hermeneutic stabileşte termenii reali ai relației autor-cititor, desăvârşirea interpretării având ca scop ultim înțelegerea. Acesta este însă pactul tradițional dintre un autor şi cititorii săi, cărora le solicită (chiar şi celor „ideali", în acord cu Eco) o acuitate medie a percepției, condiționată la rândul ei de un context transparent, accesibil şi uşor conectabil la categoriile familiarului şi ale simțului comun.

---

[34] Mircea Tomuş, *apud* Ion Vartic, *op. cit.*, în *Opera lui I.L. Caragiale*, Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p. 301.

[35] Paul Zarifopol, *Pentru arta literară,* vol. 1, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 334.

Caragiale îşi lasă cititorul nedumerit: sinuciderea lui Anghelache, banal motivată de ieşirea nervoasă din ajun care ar semnala o subterană psihică maniacală, nu are o explicaţie coerentă.

Nesolidar cu cititorul, Caragiale nu-i oferă nici un indiciu, abandonându-l în hăţişul supoziţiilor. Un autor ironic, vexant, indiferent. Citându-l pe Zarifopol, Vartic semnalează reacţia maliţios-amuzată a autorului la curiozitatea ce plana în jurul morţii inexplicabile a onestului funcţionar: „De ce s-o fi omorât Anghelache? Nici eu nu ştiu." Aşa cum, după observaţia fină a lui Silvian Iosifescu[36], nici Beckett nu s-a exprimat cu privire la sensul piesei *Aşteptându-l pe Godot*.

În cadrul acestei relaţii sincopate între un autor, considerat referinţă ultimă în aflarea „adevărului" unui text (mai precis a sensurilor care ar constitui o interpretare validă), şi cititorul său, Vartic mizează pe o joncţiune inspirată cu un text cehovian, *Omul în carapace*. Terorizat de gândul că ar putea provoca, printr-o neglijenţă, „vreun bucluc", Belikov trăieşte într-o adevărată carapace, desemnată concret de vestimentaţia sa hibernală şi de stilul său de viaţă retras, şi, în sens abstract, de teama de a încălca vreunul dintre numeroasele dictate ale autorităţii, fie ea reprezentată de directorul şcolii sau de un sever bun-simţ. Umilit… de moarte de un semen flegmatic şi indiferent la sensibilităţile maniacale ale lui Belikov, acesta realmente moare, transformând sensul figurat al ruşinii sale într-o realitate iremediabilă. Cum hipercorectitudinea acestor funcţionari este condiţionată de un cult al autorităţii, ceea ce deosebeşte moartea „de inimă rea" a lui Belikov de sinuciderea lui Anghelache este maniera contrară în care fiecare dintre cei doi se raportează la autoritate. Kafkiană prin structura interioară a protagonistului, această schiţă deţine şi funcţia de a ilustra alienarea individului în raport cu instanţele ordonatoare ale insignifiantei sale existenţe sociale – foruri şi instituţii ce simulează autoritatea divină.

Vartic concluzionează: „Pentru Belikov, insuportabilă e posibilitatea de a greşi faţă de acest «transcendent» birocratic; în schimb, pentru casier, insuportabilă este absenţa acestuia şi a «naturalei constrângeri» la care ar trebui să se supună."[37]

---

[36] Silvian Iosifescu, *Dimensiuni caragialiene*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972, p. 177.

[37] Ion Vartic, *op. cit.*, p. LVI.

Ceea ce textul nu afirmă în proximitatea sensurilor sale imediat decriptabile, afirmă în zonele sale obscure, ținând de înțelesurile atribuite chiar de către personaje unor termeni-cheie. Atributele care, în opinia amicilor, l-ar defini pe Anghelache – „corect", „cinstit" – provoacă din partea acestuia un acces de furie nestăpânită: „Corect! Strigă d. Anghelache fierbând… Corect! De unde ştiu dumnealor că sunt corect?... Canaliile!"[38] Sau, mai grav:

> „Cinstit! Când aude acest cuvânt, d. Anghelache se scoală drept în picioare cu paharul ridicat în sus, şi, în culmea furiei:
>
> – Nu vă permit să faceți glume proaste pe socoteala mea, măgarilor! Că vă sparg capul!"[39]

Moartea apare, în cartografiile interioare ale celor doi indivizi năpăstuiți de aceeaşi autoritate implacabilă, ca refugiu ultim, spațiu al exilului, sau, mai mult, ca teritoriu al dizidenței, în care cinismul unei puteri opresive nu-i mai poate ajunge. Caragiale reia în acest text unele observații – radical inovatoare în contextul operei sale – asupra modalităților în care sensul, ca fond esențial al formelor, sau ca semantică ordonatoare a oricărei morfologii, îşi ilustrează criza în contextele noncomunicării, ale încremenirii şi blocajului în formule standardizate, aride şi exasperante (similare, la nivel metaforic, cu feciorul „stupid" din *Căldură mare*). *Dicționarul de idei primite*, alcătuit de Alexandru Călinescu[40] pe model flaubertian, inventariind doxele amorțite ce alcătuiesc noosfera pauperă a lumii caragialeşti, are probabil aceeaşi intenție ca şi cea mărturisită de Flaubert: ca, odată aduse la cunoştința oamenilor, aceste formule desemantizate să fie ocolite cu precauție. Circularității vicioase a ideilor îi corespunde o la fel de vicioasă circularitate a comunicării, nefinalizabilă, deoarece nu permite decât reluarea, într-o coerență de suprafață, a unor termeni care, deşi investiți cu sensuri precise în limbajul cotidian, le pierd în interiorul aceleiaşi sfere.

Dialogul dintre fecior şi domn ilustrează în *Căldură mare* eşecul limbajului de a mai transmite cele mai elementare stări de fapt, eşec

---

[38] I.L. Caragiale, *Inspecțiune*, în *Opere 2*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1960, p. 185.
[39] *Ibidem*.
[40] Alexandru Călinescu, *Un „Dicționar de idei primite"* în *Caragiale, sau vârsta modernă a literaturii*, Editura Institutul European, Iaşi, 2000.

motivat cu subtilă ironie de către autor, care, în chiar debutul dialogului, anunță o stare meteorologică de excepție – 33 de grade la umbră – cu repercusiuni evidente asupra oricui s-ar încumeta să o înfrunte. Calmul imperturbabil al celor doi participanți la aparentul dialog se instalează, în acord cu întreg cadrul schiței, după un gest ce trădează nerăbdarea – domnul sună prelung la numărul 11 bis din strada Pacienței. Întrebat dacă „domnul este acasă", feciorul îi dă musafirului un răspuns paradoxal, având în vedere, pe de o parte, porunca stăpânului casei (nu e acasă), dar şi starea de fapt reală (e acasă). Acest „acasă" presupune la rândul său două deschideri semantice – acasă, pe strada Pacienței, nr.11 bis, sau, într-un înțeles mai larg, în Bucureşti. Aceasta deoarece domnul poruncise să spună că e plecat la țară. După ce află că domnul e plecat în oraş, dar e, prin urmare „acasă", musafirul îi cere feciorului să-l anunțe pe acesta că a fost căutat de către el. Întrebat cine este, ca să-i poată spune domnului, musafirul reacționează similar cu feciorul care, lansând termenul *acasă* într-un context ambiguu, a cauzat un „dialog al surzilor": a spune *un nume* şi a spune *ceva*, adică a transmite un mesaj, recompun înlănțuirea mecanică a termenilor, sudați unul de celălalt din inerția morfologiei, a formelor lexicale perpetuate în gol, fără a avea perspectiva sensului. Formula „Ai înțeles? / Am înțeles" nu face decât să anunțe dezastrul semantic imediat următor, un monolog al musafirului, în care fapte şi persoane se încrucişează delirant, dar care nu-l descurajează pe fecior în a promite că va transmite mesajul întocmai:

> „ *D.*: [...] deoarece nu plecase încă mătuşa persoanei care s-a dus pentru ca să dea arvună tutorelui minorilor, şi el nu aflase încă, deoarece nu-i spusese nepotul cocoanei, cu care era afacerea ca şi terminată, dacă mai avea răbdare până luni seara, când trebuie neapărat să se-ntoarcă avocatul, fiindcă s-a dus cu o hotărnicie; dar acuma, cu regret, este imposibil din mai multe punte de vedere, care le ştie dumnealui... Aşa să-i spui.
>
> F.: Bine, domnule."[41]

Confuzia între d-l Costică şi d-l Mitică (ambii Popescu, firește), între strada Pacienții şi strada Sapienții, nu opreşte proliferarea unui (subînțeles) acelaşi tip de dialog, proces anunțat de ultima sintagmă

[41] I.L. Caragiale, *Căldură mare*, în *Momente*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 1997, p. 263.

textuală „Întoarce, birjar!” şi continuat – în spiritul unei coerențe interne a *Momentelor*, menționată şi anterior – în proza imediat următoare, *Lanțul slăbiciunilor*.

La Poştă şi *Petiţiune* demască aceleaşi mecanism defectuos al comunicării, în care semnificațiile se risipesc centrifugal printre cuvinte zornăind inutil, într-o frazare sacadată. În ambele texte, cetățeanul şi funcționarul inițiază şi continuă un dialog al surzilor, menținut în inerția unei proliferări verbale lipsite de sens. Dacă *La poştă* ilustrează agonia comunicării în câteva fraze, *Petiţiune* are o structură mai elaborată. Cei doi participanți la dialog creează o tensiune întreținută cu politețe şi răbdare. Ritualul debutează prost: omul venit „cu o afacere” se încurcă în mişcări greşite, vine la ferestruica biroului şi îşi prinde capul, apoi un gest rapid al funcționarului aproape îi taie nasul.

Chestiunea e lăsată în suspensie, omul nu se grăbeşte, cere apă. Dialogul îşi începe de îndată parcursul labirintic:

> „Impiegatul sună; un aprod se prezentă.
> – Un pahar cu apă...
> – Apoi, după o pauză, către domnul:
> – Ați zis că aveți o afacere...
> – Da, am o afacere.
> – Aici la noi?
> – Da, la dv... o afacere... Pesemne că acum s-a dus s-o scoată din puț...
> – Cum s-o scoată din puț?
> – Apa... că văz că nu prea are amicul de gând să vie...”[42]

Desigur, omul se află la locul nepotrivit, urmând una dintre legile lumii caragialiene – factorul esențial al dinamicii acțiunii se bazează pe o neînțelegere sau pe incongruența dintre context şi personaj. Alienarea debutează ca dislocare a individului din contextele firești ale existenței şi e marcată prin punctări succesive ale îndepărtării lui de uman şi inteligibil. Rătăcirea în semnificanți, cantonarea în roluri şi funcții. Abandonându-şi ființa autentică, omului nu-i rămâne decât funcția şi mecanica ei redundantă. E important de observat că deplasarea spre stranietate şi alienare are loc în etape, una dintre cele mai atent observa-

[42] I.L. Caragiale, *Petiţiune...*, în *Momente*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 1997, p. 145.

te fiind cea a comicului. Odată depăşită însă (iar limita e de fapt aproape insesizabilă), efectul este o răsturnare paradoxală într-o logică radical diferită, imposibil de abordat cu instrumentele raţiunii comune.

Un text scurt, publicat în „Vatra" în 1894, aşază liniile dialogului în aceeaşi desfăşurare lapidară din *Moşii (Tablă de materii)*. *Cum să înţeleg ţăranii* e un exemplu de vânătoare a sensului în interogaţii vagi, finalul fiind o închidere bruscă a dialogului într-o frază ce opreşte fluxul replicilor. Ca o menţiune, şi individul ce a aşteptat o viaţă în faţa porţii Legii, în *Procesul* lui Kafka, era tot un „Om de la ţară":

> „– Ei, dă-mi-o! – Ce, mă? – Scrisoarea. – Ce scrisoare? – Care ai adus-o. – Eu, mă? – Păi cine? – N-am adus-o. – Păi cum? – Nu-i la mine. – Asta-i! – Cum asta-i? – Unde-i, mă? – Cine? – Scrisoarea. – La primărie. – Ba la dracul! – Ba, aşa. – Păi, cum? – Să te duci să ţi-o iei."[43]

Deriva sensului nu anunţă, în opera lui Caragiale, ca în discursurile avangardei, dezarticularea fiinţei, îi semnalează doar dezechilibrul şi precaritatea. Dislocat în teritoriile alienante ale funcţionalităţii, aflat în contact permanent cu alteritatea, omul îşi pierde rolurile naturale şi îşi asumă identităţi ce-i deformează definitiv existenţa. Canonul exegetic caragialian permite reconsiderări în măsură să focalizeze, de la distanţe variabile, dimensiunea reală a viziunii sale moderne asupra acestor problematici. „Sugestia de cerc închis"[44] marchează doar prima dintre etapele închiderii orizontului. Abia în textul urmuzian centrifugarea sensului deschide drumul spre „infinitul mic".

---

[43] I.L. Caragiale, *Cum să înţeleg ţăranii*, în *op. cit*., p. 379.

[44] Pompiliu Constantinescu, *Poezia personagiilor lui Caragiale* în *Scrieri*, vol. 2, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 165.

3. Urmuz şi instituirea canonului singular

3.1. O mai veche solidaritate – Urmuz şi avangarda literară românească

Primul autor ce se remarcă în interiorul unei posibile cartografieri a irealului ca topos definitoriu al modernităților „deviate" din interbelicul românesc este Urmuz. Canonizarea şi mitologizarea lui de către avangardă au avut un ecou remarcabil în spațiul criticii, fapt ce ne obligă la o investigare a proceselor ce l-au transformat pe scriitor într-un reper al literaturii stranii, atipice, subminată de seismele iraționalului. Probabil că există puțini autori în literatura română care să fi exercitat o fascinație exegetică mai puternică, de unde şi relativa banalizare a oricărei inițiative de a relua, fără posibilități inovatoare reale, complicata existență postumă a lui Urmuz. Riscul saturației şi al clişeizării fiind semnificativ, se impune dintru început asumarea unei strategii precaute – mitul urmuzian, transformat, contorsionat, descompus şi coagulat în epoci succesive, este cel ce-i conferă scriitorului locul privilegiat în acest areal aparte.

Etapele asimilării critice a operei lui Urmuz, deşi parcurse în epoci diferite, sunt în măsură să ilustreze conturarea unui profil literar neobişnuit, de un specific modern fără precedent în literatura română. Se disting, astfel, două etape „clasice" – cea interbelică şi cea postbelică – şi una de dată mai recentă, afirmată pe fundamentul celor două faze anterioare, legitimându-se prin revizuirea lor. Cronologia este, în acest caz, un instrument eficace în ilustrarea transformărilor din interiorul discursului critic, implicând un principiu al distanței, recitirii şi reconsiderării critice a sensurilor liminare ale operei.

E de menționat faptul că observațiile analitice asupra operei lui Urmuz au dobândit consistență odată cu apariția volumului *Opera*, editat de către Saşa Pană la editura *„unu"*, în 1930, când scrierile sale au generat un val de entuziasm în rândul tinerilor avangardişti de la

revistele „Contimporanul" şi, bineînţeles, „unu". Singurele publicaţii antume ale lui Urmuz sunt *Pâlnia şi Stamate* (*Roman în patru părţi*), în „Cugetul românesc", I, 2/1922 şi *Ismaïl şi Turnavitu*, în aceeaşi revistă, în numărul următor. Postumele au fost publicate în reviste, din 1925 până în 1967.

În 1970, Saşa Pană editează volumul *Pagini bizare*, reunind publicaţiile apărute în reviste, câteva inedite, mostre de corespondenţă, şase traduceri ale schiţelor în franceză şi engleză, un dosar biografic şi un dosar critic. Acesta din urmă ilustrează reacţii „la apariţia primei ediţii şi alte comentarii mai vechi",[1] oferind o imagine clară a celor două atitudini critice predominante la momentul respectiv, rezumativ spus, cea tradiţională şi cea modernă. Este firesc, prin urmare, că Geo Bogza, Stephan Roll, Saşa Pană sau Ilarie Voronca au scris despre Urmuz în termenii unui recviem aproape extatic. În contraparte, George Călinescu, Tudor Vianu şi Pompiliu Constantinescu au o reticenţă sobră faţă de „bufoneriile" urmuziene.

Critica postbelică îl recuperează pe Urmuz din tensiunea celor doi poli interbelici şi îl ancorează într-un spaţiu aparte al modernităţii literare româneşti: în anticamera avangardei, anunţând mutaţiile majore pe care imaginarul literar le va suporta odată cu manifestările insurecţionale ale acesteia. Ov.S. Crohmălniceanu, Ion Pop, Nicolae Balotă, Matei Călinescu, Nicolae Manolescu impun un discurs critic vast şi nuanţat asupra *Paginilor bizare*, subliniind unicitatea viziunii autorului lor şi conferindu-i un statut singular între autorii canonici[2] ai interbelicului.

Un moment mai recent al lecturilor operei lui Urmuz propune delimitarea ei de locurile comune ale discursului critic, precum *absurdul* sau *fronda avangardistă*, punând-o mai degrabă în relaţie cu o criză a imaginarului european. Aceste demersuri aparţin unor autori precum Corin Braga, Simona Popescu, Carmen D. Blaga, Adrian Lăcătuş.

---

[1] V. Urmuz, *Pagini bizare*, ediţie întocmită de Saşa Pană, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.

[2] V. Sorin Alexandrescu*, Romanul românesc interbelic: problema canonului*, în *Privind înapoi, modernitatea*, Editura Univers, Bucureşti, 1999.

Pentru a urmări evoluția acestui traiect analitic, vom accepta rolul formator al opiniilor critice postulate în interbelic, cu amendamentele necesare, şi funcția „canonizatoare" a criticii postbelice. Discuția asupra celor mai frecvente noțiuni asociate operei lui Urmuz şi, mai ales, asupra legitimității lor în acord cu spațiul operei, se va articula în jurul unor date esențiale provenite din acele surse care în ultimele patru decenii au contribuit la afirmarea unui canon literar unitar. Considerații mai recente vor completa, aşezând accente necesare sau demontând clişee hermeneutice, o conturare ce se vrea compactă şi stabilă a aspectelor specific moderne prezente atât în opera lui Urmuz, cât şi în receptarea acesteia.

Despre rolul lui Arghezi în impunerea numelui literar Urmuz s-a discutat mult şi înainte ca Nicolae Manolescu să o transfere în titlul primului capitol dedicat corinticului, în *Arca lui Noe – Arghezi &Urmuz. Medalionul* pe care i-l dedică, la cinci ani după moartea sa, în „Bilete de papagal", deschide seria unor articole contaminate de o fervoare aproape mistică, uniformizând destinul uman şi cel literar în retorta unui nou mit – acelaşi, de altfel, al artistului dispărut prematur, ignorat de contemporaneitate, fascinant prin gestul unei sinucideri misterioase ce sporeşte un alt mister, cel al operei.

Trebuie precizat că, privite din perspectiva unei opinii unitare, cele mai dramatic-entuziaste reacții au o tonalitate poetică radicală, exprimând în termenii proprii avangardismului recunoaşterea paradoxală a unui precursor. Arghezi este explicit şi moderat însă. El îl evocă pe Urmuz în calitatea sa de dublu „naş literar", preferând maniera narativă a anecdoticului unei efuziuni metaforizante: „Demetrescu a refuzat într-o zi de patru ori să se numească Urmuz şi de patru ori a acceptat: a cincea oară l-am vârât în cristelniță frângându-i genunchii."[3] Tot Arghezi este cel ce lansează primele semnalmente ale unei naturi compulsive. Angoasa lui Urmuz de a se vedea publicat şi manifestările sale

[3] Tudor Arghezi, *Medalion: Urmuz*, în „Bilete de papagal", I, nr. 16, 19 februarie 1928**,** *apud* Urmuz, *Pagini bizare*, ediție întocmită de Saşa Pană, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 114.

exacerbate (de la coruperea tipografilor să opereze schimbări în text şi până la nelinişti nocturne cauzate de incertitudinea sensului scrierilor sale) au un substrat descoperit ulterior de Saşa Pană. Într-o ladă plină cu manuscrise, pusă la dispoziția sa de către Eliza Ionescu-Buzău, mama lui Urmuz, Saşa Pană descoperă numeroasele rescrieri[4] a nu mai mult de opt schițe. Articolul lui Arghezi are o importanță aparte în delimitarea primelor reacții la opera lui Urmuz nu prin intensitatea emoției (care aici este una mai mult umană), ci prin semnalarea necesității unui demers menit să izoleze figura lui Urmuz într-un specific literar de o natură aparte:

> „Medalionul meu ia proporțiile unui tablou călare în mărime naturală şi încă n-am avut loc să-i spui cititorului o părere motivată despre individualitatea cu totul în afară de comunul individualităților literare a scriitorului Urmuz. Rămâne timp..."[5]

Această dimensiune temporală în care profilul literar urmuzian ar fi trebuit să-şi impună specificitatea s-a dilatat de-a lungul mai multor decenii, între cei ce au contribuit la reliefarea sa nemainumărându-se Arghezi.

Unghiul de deschidere cel mai vast în ceea ce priveşte impunerea lui Urmuz ca precursor al avangardei este desfăşurat de grupul de la „Contimporanul". Termenii sunt cei ai „revoluției discrete" în literatura română prin introducerea unor categorii inovatoare ce îi conferă un rol major în modificarea viziunii asupra literaturii şi artei:

> „[...] revoluționar discret al literaturii româneşti şi precursor ignorat al mişcării de avangardă, al prozei şi poeziei de contrasens, al umorului nou, al liricii liberate de logică şi anecdotă din LUMEA ÎNTREAGĂ (Urmuz – Dada – Suprarealismul) trei cuvinte care stabilesc o punte, descifrează o filiațiune, lămuresc originile revoluției literare mondiale din 1919."[6]

---

[4] V. Saşa Pană, *Câteva simple precizări. Notă asupra ediției*, în Urmuz, *op. cit*. pp. 87-89.

[5] Tudor Arghezi, *Medalion: Urmuz*, în „Bilete de papagal", I, nr.16, 19 februarie 1928**,** *apud* Urmuz, *op. cit*., p. 114.

[6] *Contimporanul*, X, 96-97-98, ianuarie 1931, *apud* Urmuz, *op. cit*., p. 154.

Pentru a stabili natura conexiunii dintre opera lui Urmuz şi virulența insurecțională a discursului avangardist e necesară o analiză atentă a datelor problemei, analiză realizată însă în limitele impuse de numeroasele necunoscute învăluind posibilele contacte intelectuale ale lui Urmuz cu spiritul avangardelor. Câteva dintre cele mai reprezentative studii dedicate acestei raportări subliniază cu precădere faptul că trimiterea se impune de la sine, dată fiind fervoarea unor reprezentanți de prim rang ai fenomenului în a-l clama pe Urmuz drept precursor.

Astfel, Matei Călinescu[7], în studiul ce prefațează *Antologia literaturii române de avangardă*, remarcă un aspect important al impactului pe care l-a avut mitizarea lui Urmuz de către tinerii de la „*unu*" sau „Contimporanul" – nu atât avangardiştii, cât nume importante, precum Tudor Arghezi şi Eugen Ionescu, aflați în proximitatea avangardei au contribuit la impunerea lui Urmuz ca precursor al „revoltei universale". Întărind această idee, Nicolae Manolescu[8] reafirmă eşecul hiperbolei avangardiste în a-l impune pe Urmuz ca adevărat scriitor. O poziție dublată de o amplă argumentație teoretică despre formele de manifestare ale avangardei este cea a lui Marin Mincu – Urmuz este un caz-limită al avangardei literare româneşti, aşa cum Lautréamont a fost un caz-limită al avangardismului francez. Acest statut presupune o „exemplaritate a practicii semnificante care devine simultan o formă de autonegare a literaturii şi o deschidere revoluționară către altă reprezentare a *actului scriiturii*."[9]

În accepțiunea lui Ion Pop, o măsură adecvată a afirmării lui Urmuz ca precursor al avangardei poate fi desprinsă din „imaginea pe care şi-a construit-o despre om şi operă însuşi mediul avangardist."[10] Dezvoltând însă ideea acestei relații ce se expune în termenii săi proprii, Ion Pop oferă o explicație validă a motivațiilor intrinseci pe care gruparea

---

[7] Matei Călinescu, *Avangarda literară în România*, în Saşa Pană (ed.), *Antologia literaturii române de avangardă*, E.P.L., 1969, p. 30.

[8] Nicolae Manolescu*, Arca lui Noe*, Editura Gramar 100+1, Bucureşti, 2000, p. 525.

[9] Marin Mincu, *Introducere în avangarda literară românească*, în Marin Mincu (ed.), *Avangarda literară românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. 19.

[10] Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Atlas, Bucureşti, 2000, p. 45.

avangardistă cea mai activă în finisarea mitului urmuzian, cea din jurul revistei „*unu*", le-a avut: propria legitimare printr-o demonstrație de forță, menită să recupereze un autor marginal, ignorat de critica „oficială":

> „[...] prin Urmuz se rostea însăşi vocea revoltei, opoziția față de normele stabilite, nesupunerea în raport cu logica admisă a creației culturale. Asupra lui puteau fi transferate înseşi aspirațiile tinerilor iconoclaşti." [11]

Câteva detalieri ale acestei stări de fapt sunt prezente în studiul lui Nicolae Balotă. Prima vizează chiar adevărata intenție a primei publicări în volum a textelor urmuziene, la editura *unu*. Ceea ce a vizat de fapt editura ar fi tocmai contrariul afirmațiilor de pe *Frontispiciul la ediția princeps* – „pentru lămurirea unei legende, pentru dărâmarea unui simbol devenit prea limpede"[12], reacțiile fiind în măsură să confirme augmentarea misterului şi sporirea fascinației destinului lui Urmuz. Mai mult, Balotă precizează şi motivele pentru care acesta a fost asimilat avangardei ca „figură exemplară, premergătorul prin excelență: revolta sa şi saltul săvârşit prin scrisul său într-un univers inedit."[13]

Înainte de a developa acest „portret de grup" realizat sub forma unui colaj, se impune o precizare: cele mai explicit formulate racordări ale experimentului avangardist românesc la spiritul urmuzian au mai degrabă forma unor manifeste decât a unor discursuri argumentative. Acest fapt nu le face necreditabile, dar nici nu suplineşte necesitatea unui analize coerente a conexiunilor de natură conceptuală ce pot fi stabilite între cele două formule de creație. Fundamentarea statutului lui Urmuz ca precursor al avangardei este un proces mai uşor de urmărit în cadrul unui peisaj dominat de lumini şi umbre, de absolutizări şi subestimări. Dinamica acestui tablou de epocă este instrumentul de măsură al intensității prezenței lui Urmuz în conştiința criticii la aproape un deceniu de la moartea sa, iar euforia aşezării sale în avangarda avangardelor poate fi astfel văzută sub forma unor incandescențe irizând un tablou neutru.

---

[11] *Ibidem.*

[12] V. Urmuz, *op. cit*., p. 125.

[13] Nicolae Balotă, *Urmuz*, Editura Hestia, Timişoara, 1997, p. 133.

Cea mai vibrantă atitudine îi aparține, în mod firesc, lui Geo Bogza. Acest susținător tenace al tuturor eforturilor revoluționare ale avangardei publică, în ianuarie 1929, în revista *unu*, un text poetic elaborat în jurul primelor intuiții asupra rolului cardinal ce i se va atribui lui Urmuz în evoluția spiritului avangardist românesc. *Candelă-stea. La mormântul lui Urmuz* este generat de trei nuclee poetice menite să capteze esența tragică a unei existențe ce a ales neantul: *sângele*, *şoseaua* și *steaua* (redate în text cu majuscule); dincolo de emoția recunoașterii în Urmuz a tot ceea ce poate fi autentic şi esențial într-un destin literar unic, Geo Bogza postulează şi câteva premise importante ale receptării creației sale:

> „STEA – ție care ai ȘTIUT să AI ochi nou pentru privit lumea. / STEA – ție care ai avut mână să corijezi în strâmbături erorile simetrice ale naturii. / STEA – ție care ai avut zâmbete ca sentințe, fraze ca organisme vii. / STEA – ție care ai plămădit din bezna creierului o lume nouă. / STEA – ȚIE CARE AI FĂCUT DIN DEZECHILIBRU O VIRTUTE."[14]

Privirea, ca instrument al anamorfozei, inovațiile unei viziuni ce modifică geometriile stabile ale lumii tradiției, dinamica interioară a unui text generat de o funcție narativă inerentă, independentă de logica frazei, şi, ca reper al perspectivei globale, dezechilibrul ce remontează realitatea pe dimensiuni diferite – acestea vor fi, în etapele ulterioare ale receptării lui Urmuz, câteva dintre aserțiunile critice menite să-i consolideze statutul singular în canonul modernității literare românești.

Articolul ce a impus una dintre primele canonizări ale lui Urmuz a fost însă *Urmuz, premergătorul* al lui Geo Bogza. Marcat de aceeași vibrație, însă dedicat exclusiv explicitării operei, tonul oscilează între evocare şi necesară recunoaştere a statutului de deschizător de drumuri. *Urmuz, premergătorul* a devenit o sintagmă centrală a discursului critic vizându-i opera. Aşezarea lui Urmuz în capul unghiului avangardelor româneşti reprezintă opinia critică de cea mai mare răspândire în tradiția cercetărilor dedicate *Paginilor bizare*. Acest aspect prezintă unele nuanțe însă. O dovadă a funcției simptomatice a operei urmuziene în

[14] George Bogza, *Candelă-stea. La mormântul lui Urmuz*, în *unu*, I, nr. 9, ianuarie 1929, *apud* Urmuz, *op. cit*., p. 124.

contextul emergenței avangardelor este, după Carmen Blaga, „împrejurarea că studiile (Manolescu 1983, Pop 1990) şi antologiile literaturii româneşti de avangardă (Pană ed.1969, Mincu ed.1983) încep cu textele lui Urmuz."[15] O altă observație de reținut este aceea că terminologia generată de ideile-nucleu *modernitate* şi *avangardă* a început să fie prezentă în comentariile urmuziene la o distanță semnificativă de interbelic[16], timp necesar coagulării unor cadre teoretice suficient de bine articulate pentru a legitima conexiunea.

Demersul lui Geo Bogza reprezintă şi una dintre primele încercări de a încadra imaginarul urmuzian într-o viziune specifică, de o modernitate acută:

> „Îmi imaginez lumea pur spirituală – dar nu spiritualismul searbăd al profesorilor de filozofie – ca pe un peisaj putând fi sesizat cu simțurile, dar un peisaj torturat de febre, făcând liniile să izbucnească la fel unor strigăte şi sintetizând culorile într-o alta, necunoscută care să ardă ochii şi să fie pentru ei ca o pulpă dezgolită pentru simțul genezic."[17]

Caracterul ultim al inovației este dat, prin urmare, de luciditatea unei viziuni ce reinventează delirul senzorial rimbaldian într-o formulă necunoscută, a cărei noutate şi consistență îi asigură un rol pregnant în remodelarea spațiilor imaginarului modern. Tot din nevoia de a impune repere critice, Bogza implică şi câteva trimiteri la natura „artei" lui Urmuz. Aceste considerații au menirea de a-i consolida poziția de inovator într-o epocă ce-l defineşte prin contrast:

> „Astfel, dintr-o meditație care îl va fi dus cine ştie până peste câte granițiale realității şi din violența necesității de a fi prezent într-un concret pe care îl disprețuia şi din care s-ar fi vrut evadat, s-a născut arta acestui straniu Urmuz..."[18]

---

[15] Carmen D. Blaga, *Urmuz şi criza imaginarului european*, Editura Hestia, Timişoara, 2005, p. 18.

[16] *Ibidem*.

[17] Geo Bogza, *Urmuz premergătorul*, în *unu*, III, nr. 31, noiembrie 1930, *apud* Urmuz, *Pagini bizare*, ediție întocmită de Saşa Pană, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 126.

[18] *Ibidem*, p. 127.

Bogza afirmă calitatea de explorator şi temerar a premergătorului Urmuz într-un areal extins, vizând întreaga modernitate literară, nu doar manifestările ei autohtone:

> „Sunt mulți acei care nu se îndoiesc că el a fost premergătorul, cel dintâi de aici şi de aiurea care, din vârful peniței, ca de pe o trambulină, a făcut primul salt pe o planetă nouă cu o altă atmosferă şi cu o nouă geografie a sensibilității."[19]

Textul ce a impus câteva premise hermeneutice ale operei lui Urmuz, conținând şi o doză în exces de adorație mitizantă, este *Urmuz*, apărut la Câmpina, în revista omonimă editată de Geo Bogza şi inclus în seria manifestelor[20] publicate de către revistele de avangardă. „Urmuz trăieşte încă"[21], proclamă autorul manifestului şi îi afirmă intempestiv prezența „printre noi" – „sfârc care biciuie conştiințele"[22].

În textele lui Urmuz, Bogza pare a fi intuit „exasperarea creatoare" pe care o proclama drept unica motivație a evaziunii dintr-o realitate insuficientă –

> „[...]o exasperare pură. O exasperare împotriva a tot ce există, o exasperare împotriva a tot ce nu există. O exasperare împotriva noastră. O exasperare împotriva exasperării."[23]

Bogza distinge două dintre componentele fundamentale ale imaginarului urmuzian: impresia absurdului şi resursele inovatoare ale limbajului. Fără a dezvolta analitic cele două idei, autorul manifestului le integrează unei viziuni plastice, în care prezența livrescă a lui Urmuz depăşeşte cadrele „visului absurd" coagulat în scrierile sale. Iar prezența lui este *urmă*, exprimată printr-o metaforă complexă: „În bezna sufletului urmărim aplecați adânc urmele pe care paşii lui i-au lăsat zgâriind

---

[19] *Ibidem,* p. 129.

[20] V. Saşa Pană (ed.), *Antologia literaturii române de avangardă*, E.P.L., 1969, pp. 556-559.

[21] George Bogza, *Urmuz* în „Urmuz", Câmpina, director: George Bogza, anul I, nr. 1, ianuarie 1928, în Saşa Pană (ed.), *op. cit*., p. 557.

[22] *Ibidem*.

[23] Geo Bogza, *Exasperarea creatoare*, în „*unu*", nr. 33, februarie 1931, *apud* Matei Călinescu, *Avangarda literară în România*, în Saşa Pană (ed.), *Antologia literaturii române de avangardă*, E.P.L., 1969, p. 8.

violent pământul trivializat prin clişeism."[24]

Această interpretare atribuită semnificației totale a operei lui Urmuz, în care „rămânerea lui" devine *urmele paşilor*, semnalând astfel prezența unui sens anterior existenței semnelor, şi care se păstrează ca reminiscență în scris, este una dintre motivațiile ce au dus la semnalarea insuficienței materialului de interpretat, resimțită de acea parte a criticii pentru care existența autorului ascundea un mister ce implica necesarmente şi opera. Demetru Demetrescu-Buzău, grefier la Curtea de Casație, îşi prefațează opera printr-o biografie ce poate fi atribuită unui personaj kafkian[25] şi conferă operei sale o tragică autenticitate printr-o sinucidere stranie şi violentă (precum majoritatea schițelor sale). Deşi necesară în legitimarea unei conştiințe deplin moderne (o sinucidere se poate substitui uneori unei întregi biografii), implicarea acestei coordonate trebuie să aibă loc doar în momentele unde justificarea şi motivația se conturează în afara spațiului literar. Câteva dintre aceste trimiteri necesare, utile ca suport pozitiv în stabilirea unor constante ale ficțiunii urmuziene, sunt pasiunea sa pentru muzică şi funcția ludic-destructurantă a textelor sale.[26] Aceste aspecte vor fi însă analizate în raport direct cu textele *Paginilor bizare*.

Bogza include, spre finalul manifestului, două alegorii menite să ilustreze raportul dintre creația urmuziană şi contemporaneitatea sa: lumina „falsului soare" al creației tradiționale. Dinamica imaginii se bazează pe contraste:

> „Lucrând în colțul obscur, pe când noi ne încălzeam încă la lumina unui soare fals, El a deschis robinetele frigului care acum cuprinde pe toți.
>
> Soarele de până azi gol în toată inutilitatea lui.

---

[24] George Bogza, *Urmuz* în „Urmuz", Câmpina, director: George Bogza, anul I, nr. 1, ianuarie 1928, în Saşa Pană (ed.), *op. cit*., p. 557.

[25] V. Valeriu Cristea, *Metamorfozele lui Urmuz*, în *Interpretări critice*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970, pp. 224-229.

[26] În *Fragmente din mărturiile d-nei Eliza V. Vorvoreanu*, în Urmuz, *op. cit*., p. 104, sora scriitorului afirma: „din glumă, joc şi râs, în plină tinerețe şi sănătate, plin de avânt şi voie bună, perfect lucid; nu dintr-o pornire ce i-ar fi zdruncinat firea sau dintr-o deprimare sufletească au luat ființă paginile literare." Considerăm această observație interesantă în rediscutarea conceptelor conexe de absurd şi tragic, relativ la schițele urmuziene.

> Frigul creşte insinuant mustrător superfluității noastre. Cei cu pielea sufletului groasă insesizabili acestui eveniment continuă a se închina vechiului astru.
>
> Dar noi care simțim frigul pătrunzându-ne ascuțit, nevoie de reacționare. Şi atunci: mişcare, multă mişcare. Naşterea constructivismului, suprarealismului şi celorlalte isme dinamice, necesare vieții noastre amenințate cu înghețul."[27]

„Trecerea" lui Urmuz trebuie înțeleasă, prin urmare, ca o somație dublată de amenințarea mortificării definitive. Rolul său de element simptomatic al unei noi comprehensiuni a fenomenului literar (aşa cum a arătat în studiul său Lucian Boz[28]) este sublimat într-o metaforă aproape... urmuziană: „La răspântia secolului, Urmuz spânzurat: semafor semnalând dezechilibrul tuturor celor aplecați atent la zgomotele venind din abisuri sufleteşti."[29]

Acelaşi teritoriu al metaforei este vizat şi de către Ilarie Voronca, în mod evident favorizat ca spațiu ce permite lucrurilor să se exprime de la sine, cu intenția de a depăşi nivelul perspectivei în argumentarea existenței unei viziuni. Esența lucrurilor este, în această reprezentare, punctul zero al intersecției dintre realitate şi înțelegerea ultimă desăvârşită de către scriitorul vizionar:

> „[...] Urmuz a trecut prin miezul lucrurilor ca o rază Roentgen neoprită, pierzându-se în nesfârşit. Lumea nu era privită cu un ochean invers, cum un început de unanimă acceptare caută să o afirme confortabil, ci toate castelele din cărți de joc, clădite pe un fluviu de gheață în devenire. Prin atmosfera translucidă a aisbergurilor, vocea însăşi e sângeroasă şi materială ca o pulpă de urs alb pregătită pentru foamea exploratorului."[30]

Intenția lui Stephan Roll, un alt fondator al mitului urmuzian, este, în numele elanului avangardist de legitimare prin precursori, aceea de a da relief prezenței lui Urmuz în contextul minimalist al adevăratului său debut, „prin 1908":

---

[27] George Bogza, *Urmuz* în „Urmuz", Câmpina, director: George Bogza, anul I, nr. 1, ianuarie 1928, în Saşa Pană (ed.), *op. cit*., p. 557.

[28] V. infra.

[29] George Bogza.

[30] Ilarie Voronca, *Între mine şi mine* (fragment din *A doua lumină*, Editura unu, 1930, pp. 84-85), *apud* Urmuz, *op. cit*., pp. 132-133.

> „[...] un inițiator nebănuit prin trecerea lui, un boxeur printre muze, un poet neverosimil pentru înțelegerea aparentă şi un hantat, hilaria – prin 1908 – cafeneaua cu manuscrisele lui extravagante şi atât."[31]

Asemeni lui Geo Bogza, Stephan Roll îl aşază pe creator în compania personajelor sale, la fel de îndreptățite să-i gireze unicitatea precum viziunea teratologică din care s-au desprins: „L-am iubit şi-l mai iubesc pe Stamate, pe Cotadi, pe Dragomir, pe Algazy"[32] care, în caricatura îndurerată a lui Bogza, „îngenunchează grotesc şi dezarticulat, [...] aprind o candelă ca o stea."[33] Raportarea lui Urmuz nu se face, în accepțiunea lui Roll, unidirecțional şi autoreflexiv, ea implică aderența la un imaginar – fundal ce îl anunță şi-l justifică, acesta fiind o enclavă a modernității literare în zorii secolului XX, universul caragialian: „cu patronimicul său literar, Urmuz e singurul care poate fi opus patronimicului caragelesc."[34]

Câteva notații de profunzime certifică una dintre primele lecturi adecvate a schițelor „bizare". Aceeaşi metaforă a ochiului care aşază între realitate şi retină o oglindă catoptrică, modificând limitele logicii comune şi hiperbolizând grotesc umorul implicat ca pretext al unei noi deformări semantice, e prezentă şi aici:

> „proza lui pusă pe un trapez văzut răsfrânt în logica lui aparentă, de un umor care e numai un pretext, poate, stabilirii unui gen sufletesc, unei contingențe, o cercetare cu un ochi de satir a moravului bleg, comun, adiacent."[35]

Sintetizând, „maniera Urmuz" a reprezentărilor ficționale are ca principal resort o abilitate specifică: aceasta este „ingeniosul debuşeu, într-o epocă hermetică de-a scăpa din banalul repercutat la o surpriză, la o dezagregare."[36]

---

[31] Stephan Roll, *Urmuz*, în *unu*, I, nr.9, ianuarie 1929, *apud* Urmuz, *op. cit*., p. 118.
[32] *Ibidem*, p. 119.
[33] George Bogza, *Candelă-stea. La mormântul lui Urmuz*, în unu, I, nr. 9, ianuarie 1929, *apud* Urmuz, *op. cit*., p. 124.
[34] Stephan Roll, *op. cit*., p. 119.
[35] *Ibidem*.
[36] *Ibidem*, p. 120.

Cea mai coerent afirmată conexiune între Urmuz şi avangarda europeană se desprinde din acelaşi context. Adevăratul debut, obscur, abia observat, al lui Urmuz închide cercul unei revoluții culturale ce va schimba vectorul evolutiv al modernității:

> „Pe vremea ceea, Marinetti încerca noul său imn aşezând dinamitele futurismului. Dacă mişcarea de la Zürich, cabaretul Voltaire, l-ar fi avut acolo în pulsul propice lui, s-ar fi culminat în producție, în curaj şi şi-ar fi desfăcut întreaga individualitate. Urmuz s-a născut şi s-a produs într-o clipă improprie nervurei lui; lăsând în pământ numai rădăcinile cu suc virgin, deşi singur descoperise un plan inedit, construise un telescop pentru infern, un reflector pentru oamenii negri şi inventase un apocalips al burlescului. Lipsa însă a unui grup de aventură care interioară exista cu el, inerentă oricărui focar fantezist a făcut ca să nu ne fi rămas bine impregnat, din Urmuz – de proporțiile certe – un tip din cea mai autentică fizionomie al unui Jarry român, al unui premergător mai elocvent, al unui răsturnător mai temerar de calcule mondiale. Deprimarea lui continuă, insuficiența unei definitive hotărâri nu i-au dat răgazul să pună faptele şi să ne lase legatarii entuziasmului întreg, al unui Ubu-Roi, unui cer de hohote, o fântână de cerneală."[37]

Aceeaşi opinie revine, însoțită însă de nemulțumirea criticului nostalgic după opere „majore" şi mai ales „complete", şi aparține lui Şiclovanu:

> „[...] Urmuz nu ne-a lăsat o operă (l-am fi vrut ataşat cuminte galeriilor noastre literare), ci cel mult fresce ale unor viitoare realizări. Lângă Ştefan Petică, Iuliu Săvescu şi, mai cu seamă, D. Iacobescu, deşi deosebit ca mentalitate şi contur, Urmuz rămâne o operă şi o viață neîncheiate."[38]

Cu toate acestea, rolul modelator al influenței lui Urmuz este uşor perceptibil în cazul unor autori precum Tudor Arghezi sau Ion Vinea, contaminați de viziunea urmuziană datorită proximității sferelor prezenței lor literare. Sensul major al acestei influențe se regăseşte în „*scrisul* de azi", al cărui stil şi compoziție implică o tangentă la zona anormalității creatoare din subtextul *Paginilor bizare* de mai târziu:

---

[37] *Ibidem*, p. 121.

[38] Ş[iclovanu], Urmuz. Colecția *unu* , în *Excelsior*, I, nr. 2, 12 decembrie 1930, *apud* Urmuz, *op. cit*., p. 148.

> „În Urmuz se disting, embrioanare, toate posibilitățile care au *transformat* fața scrisului contemporan. Este cel puțin o coincidență faptul că în scrisul cel nou al lui Tudor Arghezi sau Ion Vinea se găsesc elemente care să ni-l amintească pe Urmuz. Este convulsionarea frazei, şuvoiul precipitat al imaginilor, semnificativ întoarse şi răscolite, declanşarea gândului eliptic şi, în acelaşi timp, de adâncă interiorizare, în sfârşit toată desfrânarea care a dus la *scrisul* de azi, compact şi totuşi proaspăt."[39]

O polarizare între inovație şi suprafața sensurilor într-o operă imatură şi incompletă justifică orientarea lui Şiclovanu ca scepticism atent la evidențe şi nuanțe:

„A preferat mai curând o revizuire a logicii umane decât să se adapteze", însă, deşi asistăm la „o răsturnare a realităților", acest gest de aparent impact „nu se îndepărtează prea mult de zeflemea."[40]

Abstractizarea şi *absurdul*, doi termeni centrali ai exegezei mai târzii, sunt identificați de către Mihail Cruceanu ca elemente intrinseci ale unui eu refugiat în viziune:

> „El trăia în abstract. Mintea lui se obiectiva atât de mult, încât, nemaiavând nici un interes, nemaifiind nici om, nici pasăre, nici moleculă, totul i se părea dureros de absurd, ridicol de inutil."[41]

Deşi nu percepe din revolta lui Urmuz mai mult decât „un râs amar şi nebiruit al unui suflet distins, plecat prea devreme dintre noi"[42], ceva îi sugerează criticului că farsa e aparentă, iar râsul, grimasă statică: „o glumă care ne pune pe gânduri."[43] Citite prietenilor în contexte sociale destinse, schițele par a nu avea un eşafodaj estetic solid, de unde şi reticența unei părți a criticii în a acorda mai multă autonomie textelor decât contextelor biografice în care ele au devenit potențiale obiecte ale interpretării.

Între autoritățile criticii literare interbelice interesate de inovația urmuziană postulată prin vocea avangardiştilor, cel mai receptiv la

---

[39] *Ibidem*, p. 147.
[40] *Ibidem*, p. 148.
[41] M(ihail) C(ruceanu), *Urmuz: (Scrieri*), în *Îndreptar*, I, nr. 12, octombrie 1930, *apud* Urmuz, *op. cit*., p. 142.
[42] *Ibidem*.
[43] *Ibidem*.

semnalele ei s-a dovedit Perpessicius. El intuieşte necesitatea identificării „calităţii şi spiritului acestor schiţe", arătându-se încă neconvins de statutul lui Urmuz ca precursor al avangardelor. Şi cel dintâi aspect relevant i se pare „temperamentul prin excelenţă satiric"[44] al autorului, creaţia fiind rezultatul unui „joc voluntar şi amuzant". (*Ibidem*) Câteva observaţii izolează, totuşi, nuclee semnificative ce vor evolua în repere analitice în momentele de maximă aderenţă a discursului critic la textele urmuziene:

> „Este în fragmentele acestea de nouă mitologie, care sunt schiţele «bizare » ale lui Urmuz, plăcerea sadică a copilului ce demontează păpuşile dar şi nefericirea ce de atâtea ori străbate când toate încercările de a reconstitui viaţa factice a păpuşilor rămân zadarnice. Marionete încovoiate sub greutatea unor destine peste puterile lor, Ismaïl, Turnavitu, Grummer, Algazy, Gayk şi Cotadi, protagoniştii micului teatru de păpuşi al lui Urmuz amuză şi întristează în acelaşi timp: sub travestiul lor amuzant se schiţează o existenţă înrudită cu a noastră. De aceea spuneam că Urmuz este, în forme fantaste, un profund spirit satiric."[45]

Ceea ce rămâne din aceste intersectări hermeneutice, dincolo de prejudecăţile unui autor ce se rezumă, în analiza unor texte stranii pentru gustul său clasic, la a remarca *excesul de absurditate*, *satira* şi *fantasticul*, este asimilarea unei realităţi primare a operei lui Urmuz – acţiunea unui *mimesis* deformator şi subversiv, cauză a unei insatisfacţii de proporţii a autorului faţă de operă. Această „nemulţumire" nu este efectul neputinţei de a reprezenta o realitate inaccesibilă, ci al efortului de a realiza acordul fin dintre realitatea *de reprezentat* şi maniera de reprezentare, fiind strâns legată de conştiinţa modernă a insuficienţei limbajului. De altfel, primul simptom al acestei nemulţumiri îl reprezintă rescrierea obsesivă a textelor.

Două atitudini, de aceeaşi natură, însă diferite ca postulare, adoptă George Călinescu faţă de scrierile lui Urmuz. Prima, afirmată la întâmpinarea ediţiei postumelor, recunoaşte importanţa documentară a unor asemenea producţii literare, însă îi neagă orice substanţă:

---

[44] Perpessicius*, Urmuz: schiţe fantastice*, în *Cuvântul*, VII, nr. 2151, 1931, *apud* Urmuz, *op. cit*., p. 139.

[45] *Ibidem*.

> „Dacă dar importanța documentară este neîndoioasă, nu trebuie să se exagereze crezându-se că Urmuz poate însemna şi un nume. Din bucățile publicate emană o inteligență vie şi un umor inocent şi rafinat. Compunerile sunt simple elucubrații premeditate, fără un sens mai înalt."[46]

Acelaşi ton, alte nuanțe, în *Istoria literaturii...*:

> „De bună seamă, acestea nu sunt decât glume inteligente, şi nimeni nu pretinde a le vârî în marea literatură."[47]

În *Principii de estetică*, caracterul aparte al unui „fenomen" precum Urmuz surprinde ochiul criticului dintr-o perspectivă mai apropiată de un cod adecvat al receptării textelor neobişnuite ale acestui autor – negația estetizantă. Contrastul este cel care o face vizibilă: „E chiar un fenomen ca într-o vreme în care poezia noastră era încă în continuarea lui Coşbuc să apară atitudini de acestea de negație estetizantă."[48]

Inaderența lui Călinescu la discursul modernității radicale (înțeles ca expresie a acelor categorii de concepte impunând un specific al modernității estetice) a devenit deja o observație clişeizantă în mai multe contexte în care criticul a expediat în marginalitate autori de referință ai modernității literare (Blecher este un exemplu la îndemână). Permeabilitatea discursului său este, după cum se vede, variabilă. „Glumele inteligente" sunt aici „fireşte, simplă bufonerie", însă „cu spirit". Confuzia persistă şi prin amalgamarea unor termeni incompatibili – „Ceea ce ne face să râdem este tocmai luciditatea autorului."[49] Aici însă Călinescu admite existența *metodei* şi a *conştiinței de sine* a gestului deformator, elemente suficiente pentru a delimita arealul imaginarului urmuzian de bufonerie, glumă, joc gratuit şi satiră:

> „Forma gândirii pare normală, desfăşurarea logică, însă ori de câte ori aşteptăm să se stabilească un raport banal, autorul îl evită.

---

[46] G. Călinescu, *Editarea postumelor lui Urmuz*, în *Capricorn*, I, nr.1, decembrie 1930, *apud* Urmuz, *op. cit*., p. 151.

[47] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Vlad & Vlad, Craiova, 1993, p. 889.

[48] G. Călinescu, *Principii de estetică*, Fundația pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II", Bucureşti, 1939, p. 177.

[49] *Ibidem*.

> Conştiința este deci trădată chiar prin absurdități. În fond, avem de a face cu o parodie a prozei comune."[50]

Această „parodie a prozei comune" este intuiția primară a unei circumscrieri formale a operei lui Urmuz în sfera antiprozei[51], iar evitarea raportărilor liniare ale semnificanților la realitățile desemnate este simptomul unei crize a reprezentării, manifestată în primul rând sub forma unei crize a limbajului.[52]

„Absurditatea pură" şi aleatoriul controlat al lucidității urmuziene au mai fost postulate şi de către Ion Biberi, într-un prim studiu ce îl legitimează „ca autor major în ambele sensuri ale cuvântului (ca maturitate creatoare şi ca importanță), din afara cercurilor avangardiste care îl propulsaseră în presă şi în viața editorială"[53].

> „Literatura lui Urmuz pare să ilustreze activitatea pură, abstractă, incoerentă şi cu un minim de elemente concrete, care defineşte unele vise. Absurdul devine astfel un principiu tot aşa de valabil cum este logica pentru omul normal. Libertatea totală a spiritului devine atunci frumusețea lucrului gratuit, insurecția omului contra tiraniei vieții şi a logicii."[54]

Cel mai elaborat studiu dedicat schițelor lui Urmuz în perioada interbelică îi aparține lui Lucian Boz[55]. *Urmuz: Jocul minții cu moartea* are funcția de a reuni câteva dintre cele mai prolifice ipoteze critice formulate despre opera lui Urmuz într-o sferă a semnificațiilor rezultând din afirmația aşezată în încheierea textului: „Iată pentru ce Urmuz este heraldul unui nou ev."[56]

---

[50] G. Călinescu, *Principii de estetică*, Fundația pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II", Bucureşti, 1939.

[51] V. Ov.S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1967, pp. 612-619; Radu Petrescu, *Meteorologia lecturii*, Editura Cartea Românească, Bucure□ti, 1981.

[52] V. Ion Pop, *Avangarda în literatura română,* Editura Atlas, Bucureşti, 2000, p. 55.

[53] Carmen D. Blaga, *op. cit*., p. 37.

[54] Ion Biberi, *Etudes sur la littérature roumaine contemporaine*. Editions Corymbe, Paris, 1937, în Urmuz, *op. cit*., p. 168.

[55] Pentru o explicitare punctuală, v. Carmen D. Blaga, *op. cit*., pp. 37-44.

[56] Lucian Boz, *Urmuz: Jocul minții cu moartea*, în *Excelsior*, I, 18, 4 aprilie 1931, *apud* Urmuz, *op. cit*., p. 161.

Argumentația se construiește pe câteva paliere specifice discursului critic de tip clasic, având ca punct de pornire observația că destinele sumbre, aureolate tragic de sinucidere sau ratate în teribile conflicte existențiale sunt cele ce garantează fascinația pentru un autor, în aceeași măsură în care o poate face tăria revoltei sale:

> „Mirați sau bucuroși de răzvrătirea teoretică sau sângerată, căutăm să tragem pe desenul neisprăvit al conului tragic ultimele prelungiri, cum cauți în optică locul imaginii virtuale: spre edificare sau numai spre simplă bucurie estetică. Dintre cei zbuciumați, Urmuz este îndeosebi semnificativ."[57]

Izolând „cazul Urmuz" pentru o mai atentă analiză a semnificațiilor operei, Lucian Boz își delimitează implicit demersul de verva avangardiștilor ce și l-au însușit pe Urmuz predecesor: „Se explică setea după litera lui Urmuz la generația tăvălită prin recente dedaluri ale teoriilor de ultimă oră, dar și prin gheenele unei imaginații în efervescență."[58]

Seriozitatea motivației nu elimină întru totul mirajul elaborărilor poetizante, astfel că nici din arsenalul interpretativ al acestui autor nu lipsesc entuziasmul comparațiilor, formulările metaforice, efortul mărturisit de a pătrunde misterul unei existențe ce trebuie să conțină fragmente ale adevărului operei. Boz sintetizează cu precizie câteva repere critice reluate și dezvoltate de cea de-a doua generație a exegezei urmuziene, cea postbelică. „Vacuitatea de gândire: primul lucru ce te izbește"[59] exprimă o observație de prim nivel, menită să elimine prejudecata hermeneutică a unor sensuri ascunse, mascate de simboluri indescifrabile, netezind prin aceasta calea de acces la text. Gândirea ca reflectare și teoretizare a actului creației și a resorturilor lui intelectuale sunt absențe voite în intenționalitatea operei urmuziene: „Opera lui Urmuz este semnificativă pentru că însăși lipsa de speculație teoretică este o atitudine cugetată." [60]

Conștiința de sine a acțiunii, simptom al unei raportări lucide la spațiul generării sensurilor artistice este primul semn clar al faptului că

---

[57] *Ibidem*, p. 155.
[58] *Ibidem*.
[59] *Ibidem*, p. 156.
[60] *Ibidem*, p. 156.

Urmuz nu s-a lăsat manevrat de hazard în gestionarea propriei creații. „Dar opera urmuziană, superbă teratologie a intelectului, trimisă spre edificarea noastră, trebuie înțeleasă ca o chemare la ordine", concluzionează Boz.

Această „ordine" va funcționa ca obsesie subterană în toate demersurile căutând modele narative şi poetici valide în restrânsa operă a lui Urmuz şi va avea meritul de a păstra o tensiune pozitivă în dialogul critic cu textul. „Palimpsestul pe care trebuie să-l descoperi ştergând suprafețele"[61] se dovedeşte a fi el însuşi o suprafață. Renunțând la expresivitatea descrierii în crearea unui personaj, el recurge la o „reprezentare chintesențială a caracterului" acestuia.[62]„Metafizica personajului" (reinterpretată recent de către Corin Braga ca o „dializă" ce reține şi hiperbolizează negativitatea şi bestialitatea[63]) dovedeşte o preocupare amplă pentru sensul şi esența lucrurilor şi a umanului. „Efectul buf", despre care vorbeşte Lucian Boz ca despre unica rezultantă a unui efort hermeneutic ce vizează o înlănțuire de semnificații revelând, prin narațiune, sensul, este un corolar înşelător al comicului „inexistent, sau [...] o mască [...] ascunzând totuşi cu iscusință tragicul."[64]

Boz distinge un alt fapt interesant în caracterul simptomatic al prezenței lui Urmuz în peisajul literaturii moderne: „Urmuz este simptomatic", iar „experiența lui [...] a fost necesară. A fost o etapă evolutivă – poate anticipată – necesară totuşi în dialectica lucrurilor".[65] Două concluzii, corelate în text prin numitorul comun al intuiției fundalului pe care se grefează constructele imaginarului urmuzian: distilând materia creației sale „rămâne: condensarea ultimă, dincolo de stil, dincolo de ornamentul superficial"[66], iar acest gest va fi unul rezervat viitorului – „Nu va trece mult timp, şi opera lui Urmuz va fi interpretată ca un apocalips, ca o izbăvire întru duh, ca o reintegrare într-un paradis de gândire purificat şi naiv."[67]

---

[61] *Ibidem*.
[62] *Ibidem*, p. 157.
[63] Corin Braga, *Urmuz, paralogicianul*, Postfață la Urmuz, *Pagini Bizare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999, p. 81.
[64] *Ibidem*, p. 159.
[65] *Ibidem*, p. 161.
[66] *Ibidem*, p. 157.
[67] *Ibidem*, p. 161.

Într-adevăr, la o distanță semnificativă atât de data morții lui Urmuz, cât şi de data apariției în volum a schițelor sale, o reafirmare a conexiunii stabile între opera lui Urmuz şi evoluția avangardei vine din partea lui Eugen Ionescu, el însuşi considerat unul dintre inovatorii formelor literare, ca dramaturg în opera căruia se conturează spațiul unei crizei duale – a limbajului şi a reprezentării. „În orice caz, Urmuz este într-adevăr unul din premergătorii revoltei literare universale, unul din profeții dislocării formelor sociale, ale gândirii şi ale limbajului din lumea asta....”[68]

Dacă e să includem această afirmație în spațiul definiției date de Ionescu avangardei, Urmuz poate fi considerat un dublu inovator, în sensul afirmării sale ca precursor al unui *pre-stil*:

> „[...] avangarda ar fi deci un fenomen artistic şi cultural precursor: ceea ce ar corespunde sensului literal al cuvântului. Ea ar fi un fel de pre-stil, conştientizarea şi dirijarea unei schimbări... care trebuie să se impună în cele din urmă, o schimbare care trebuie într-adevăr să schimbe totul.”[69]

Miza parcurgerii analitice a acestei prime etape a receptării operei lui Urmuz este aceea de a surprinde conturarea unor forme fixe ale receptării, reluate în deceniile al şaptelea şi al optulea ale secolului XX şi redimensionate în analize mai recente. Speciile variate ale discursului critic coagulat în jurul acestei opere simptomatic moderne se prefigurează, într-o primă instanță, în interiorul grupului tinerilor avangardişti de la revistele „*unu*” şi „Contimporanul” – Geo Bogza, Saşa Pană, Ilarie Voronca, Stephan Roll; unui al doilea val, venind din zona mai sceptică şi rezervată a interbelicului, i se datorează imaginea de exclus şi ignorat a lui Urmuz, deoarece aici se grupează autoritatea culturală ce gira canonizarea. „Lucizilor” (dar şi contestatarilor), cu ale lor observații[70] neinflamate de afecte, li se datorează, într-o anumită măsură, fundalul unei tardive, dar dinamice asimilări a scrierilor urmuziene ca manifes-

---

[68] Eugen Ionescu, *Premergători români ai suprarealismului* în *Les lettres nouvelles*, Paris, XII, ianuarie-februarie 1965, *apud* Urmuz, *op. cit*., p.185.

[69] Eugène Ionesco, *Note şi contranote*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002, p. 80.

[70] Cf. Matei Călinescu *Avangarda literară în România*, în Saşa Pană (ed.), *Antologia literaturii române de avangardă*, E.P.L., Bucureşti, 1969, p. 30.

tări literare reprezentative pentru estetica modernității interbelice românești. Entuziasmului textualiștilor și postmodernilor din deceniile al optulea și al nouălea ale secolului XX le revine amplificarea obsesiei critice față de Urmuz, vizibilă și în prezent[71].

O analiză de foarte aproape a valurilor în care a avut loc receptarea critică a lui Urmuz realizează Paul Cernat într-un volum cvasi-exhaustiv dedicat fenomenului, *Avangarda românească și complexul periferiei*. Într-unul dintre cele mai coerente și organic articulate comentarii critice dedicate lui Urmuz, Cernat subsumează „efectului Urmuz"[72] fenomenul mai vast al „asimilării avangardismului de către instituția critică autohtonă."[73] Conturate în vârste diferite ale criticii românești de secol XX, atât de pregnant marcată de contexte istorice severe, fiecare dintre aceste valuri cuantifică atitudini specifice față de modernitatea literară românească necanonică, atipică, greu clasificabilă, Urmuz fiind un bun revelator al tabuurilor și fetișurilor imaginarului critic din fiecare dintre etapele revizitărilor sale postume.

Eveniment editorial remarcabil, aflat în proces de asimilare critică[74], apariția, în 2012, a volumului *Schițe și nuvele aproape... futuriste* permite explorarea „laboratorului lui Urmuz"[75] și amendarea definitivă a opiniei conform căreia textele urmuziene ar fi avut mai mult un caracter ludic. După cum arată Ion Pop în studiul introductiv al volumului, existența diferitelor variante ale textelor sale atestă remarcabila conștiință creativă a scriitorului, precum și interesul său continuu pentru literatură. În „lădoiul de circa un metru cub" primit de Saşa Pană de

---

[71] V. Constantin Cubleşan, *Urmuz în conştiinţa criticii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2014.

[72] Paul Cernat, *Efectul Urmuz şi mitul precursorului avangardist. Aventurile receptării. De la „centrul marginii" la „periferia Centrului". Un studiu de caz privind canonizarea critică a avangardei româneşti* în *Avangarda românească şi complexul periferiei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007, pp. 293-339.

[73] *Ibidem*, p. 339.

[74] Dintre cele mai semnificative ecouri, menționăm articolul lui Paul Cernat, *În subpământa lui Urmuz*, în „Revista 22", Nr. 29 / 17-23 iulie 2012, și pe cel semnat de Radu Voncu, „*Caietul roşu* al lui Urmuz", „România literară ", anul XLIV, 7 septembrie 2012.

[75] Ion Pop, „În atelierul lui Urmuz", Studiu introductiv la Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2012.

la mama lui Urmuz, între sute de pagini conținând diferite variante ale aceloraşi opt texte cunoscute şi publicate de Saşa Pană în cele două ediții, cea din 1930 şi cea din 1970, se găsea şi un caiet cu linii, conținând, în forma propusă de autor, aceleaşi opt texte, într-o variantă anterioară celei definitive, reunite sub titlul *Schițe şi nuvele aproape... futuriste*. În mod firesc, ediția îngrijită de Ion Pop păstrează titlul ales de Urmuz, publicarea acestui corpus de texte unitar, alcătuit de către autor însuşi, având semnificația unei necesare redeschideri a „dosarului" Urmuz.

3.2. *Pagini bizare* – kilometrul zero al avangardei

3.2.1. *Pagini* subversive. Premisele unei lecturi fidele

Mai mult decât un susținător al importanței providențiale a lui Urmuz pentru spiritul avangardist, Ilarie Voronca a fost şi unul dintre cei mai atenți cititori ai prozelor sale. Este unul dintre primii care au înțeles distincția[76] dintre Urmuz şi Dem. Demetrescu-Buzău, grefier la Curtea de Casație. Tot lui îi aparține o observație asimilată ulterior de către discursul critic ca formulă „salvatoare", similară celei prin care Urmuz era considerat creatorul unui univers absurd: „Urmuz n-a fost un «scriitor», după cum de altfel nu a fost nimic din tot ce ar putea fi scris într-o serie numerică."[77] Deşi aparent prelungeşte şirul afirmațiilor paradoxale ale avangardiştilor, avertismentul lui Voronca semnifică mai

[76] Într-un text vituperator despre „partidele" literare oricând dispuse să asimileze în „oficialitate" un scriitor printr-un banchet „al şacalilor", Voronca remarcă, în tonalități dramatice, cum Urmuz a rămas neînțeles şi după moarte. Misterul sinuciderii sale discrete îl priveşte doar pe grefierul Demetrescu-Buzău, nu şi pe scriitorul Urmuz: „[...] şi însăşi sinuciderea a făcut-o fără zgomot învelind parcă în vată împuşcătura, trăgând glonțul nu în fruntea creatorului lui Cotadi şi Dragomir, ci în aceea – conformă faptelor din ziare – a lui Demetrescu-Buzău, grefier la Curtea de Casație." – *Ascuțiți-vă aşadar foamea*, în „*unu*", III, nr. 31, noiembrie 1930, *apud* Urmuz, *op. cit*., p. 131.

[77] Ilarie Voronca, *Între mine şi mine*, în *A doua lumină*, Editura *unu*, 1930, pp. 84-85, *apud* Urmuz, *op. cit*., p. 133.

mult decât o formulă negativă cu rol absolutizant. Acest statut creator definit printr-o multiplă negație poate fi considerat unul dintre cele mai fertile, sub aspectul interpretării, deoarece eliberează dintru început procesul hermeneutic de sarcina dificilă a abordării operei prin intermediul unor grile preexistente – dar „Urmuz nu-a fost un «scriitor»" – iar dacă seriile numerice nu s-au găsit în acord cu vreunul dintre atributele prezenței sale, cu atât mai puțin probabil că opera sa va putea fi integrată, parțial sau total, vreunei taxonomii. Aceasta e ipoteza ce urmează a fi analizată în continuare.

Ne propunem să identificăm acel *locus* imaginar în care sintaxa urmuziană devine vizibilă, încercând deopotrivă să selectăm din vasta bibliografie critică acele demersuri ce şi-au propus identificarea resorturilor interne ale unui gen discursiv atipic. Elaborat sub forma unei narațiuni aparent inteligibile, sub raportul existenței în cadrele sale a unor coordonate tradiționale bine conturate – cronotop, personaje, o anume teleologie epică – acest tip de discurs narativ comportă câteva trăsături aparte atât de pregnante, încât un efort hermeneutic ce ar încerca să reconstruiască elementele constitutive ale lumilor textului în raport cu o realitate la care se presupune că fac trimitere, ar fi dintru început redundant. Vom urma, în perspectiva identificării datelor esențiale ale acestui imaginar neobişnuit, câteva dintre interpretările cele mai apropiate de această intenție, urmând ca, printr-o alăturare a acestor viziuni fragmentare să deducem caracteristicile unei viziuni profilate ca palimpsest sau ca structură de adâncime a operei, vizibilă, asemeni unui rizom, pe întreaga suprafață a acesteia.

„*Paginile bizare* tind către un grad zero al mimesisului"[78], afirmă Corin Braga, în încercarea de a circumscrie volumul unui imaginar paralogic, consistent doar ca reprezentare catoptrică a unui real sublimat în *imagine* şi *suprafață*. Este una dintre puținele poziții critice conturate în acord cu natura intrinsecă a operei:

> „Sciziunea dintre nivelul realității şi cel al ficțiunii este ireductibilă. Urmuz interzice accesul în operă oricărui eveniment sau personaj care nu a suferit o decantare corespunzătoare."[79]

---

[78] Corin Braga, *Urmuz, paralogicianul*, în Urmuz, *Pagini bizare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

[79] *Ibidem*.

O observație anterioară, anunțând-o pe cea enunțată mai sus, îi aparține lui Nicolae Manolescu şi remarcă o mutație importantă petrecută la nivelul relației dintre semnificanți şi realitatea la care aceştia se raportează. Astfel, este evidentă la Urmuz „tendința de a înlocui *realitatea dată* cu pura ei *posibilitate*." [80]

Toate contextele critice au definit opera urmuziană ca pe o creație aflată sub semnul crizei şi al paradoxului. Anumite perspective amplifică ideea unei crize ontologice (implicită în proliferarea unor modele umane reduse la un ansamblu de trăsături exagerate, de unde o izolare a „speciilor"– *omul-pasăre*, *omul mecanomorf*, *manechinizarea*, în interpretarea lui Nicolae Balotă[81]), sau a unei crize a narațiunii (textul începe să funcționeze ca o structură sieşi suficientă, autogenerându-se în scopul proliferării absurdului[82]), însă cea mai evidentă formă a crizei este cea a limbajului[83].

Un corolar al acestei problematici îl reprezintă mortificarea limbajului în forme clişeizante şi destructurarea comunicării în idei primite de-a gata. Această ipostaziere a ready-made-ului, deşi redusă la formule concise, dată fiind natura concentrată a textelor, are funcția de a genera o criză de fond, manifestată sub forma unei invazii a obiectualului.

Vianu, prin notațiile sale referitoare la clişeul urmuzian, face trecerea spre o etapă „cerebrală" a exegezei urmuziene. La o distanță temporală semnificativă față de data apariției în volum a schițelor, şi, implicit, față de primele reacții critice realizate pe marginea lor, el subliniază faptul că mecanismele umorului (ca efect de suprafață al lecturii) sunt declanşate prin două mijloace reunite într-o formulă inedită: „persiflarea clişeelor limbii"[84] şi specularea echivocului unor termeni ai limbajului comun. Tot aici se face o raportare importantă pentru integrarea lui Urmuz într-o modernitate literară europeană – cea la basmul „subversiv"[85] *Alice in Wonderland* al lui Lewis Carroll.

---

[80] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Editura Gramar 100+1, Bucureşti, 2000, p. 525.

[81] Nicolae Balotă, *op. cit*, pp. 33-127.

[82] Marin Mincu, *op. cit*., p. 23.

[83] Ion Pop, *op. cit*., pp. 55-59; Nicolae Manolescu, *op. cit*, p. 523.

[84] Tudor Vianu, *Figuri şi forme literare*, Editura „Casa Şcoalelor", 1946, *apud* Urmuz, *op. cit*, p. 182

[85] V. Corin Braga, *op. cit*.

Definită sub semnul rupturii şi al crizei, opera urmuziană se legitimează ca manifestare literară specific modernă, însă termenii acestei specificități nu pot fi delimitați decât în contextul extins al literaturii române interbelice. Comentând incipitul romanului în patru părți *Pâlnia şi Stamate*, prima schiță publicată a lui Urmuz, Manolescu remarca un evident contrast cu literatura epocii:

> „Doi ani după *Ion* şi patru înainte de *Fecioarele despletite*, acest fel de a începe un roman (fie el şi liliputan) avea aerul unui mic scandal literar. Îl atenua doar o atmosferă foarte favorabilă gesturilor avangardiste, inaugurate în timpul războiului prin lansarea în neutra Elveție a dadaismului."[86]

Un ultim nivel al expansiunii crizei este atins prin identificarea unei crize a conceptului de literatură[87], analizabilă într-o formulă textuală ce a generat cele mai solide raportări ale prozei urmuziene la „literatura viitorului", în schița *Algazy & Grummer*.

> „O lectură fenomenologică sau tematică rămâne ineficace, deoarece obiectele, personajele, comportamentele şi situațiile reunite sub emblema aceleiaşi teme sunt incongruente. Criteriul lor de regrupare nu este unul de asemănare, ci unul genetic. Afinitatea imaginilor nu este de natură sintagmatică, ci paradigmatică"[88]

Acest gen de abordare (fenomenologică, tematică) a semnelor universului urmuzian caracterizează o bună parte din studiile ce şi-au luat ca scop analiza aproape milimetrică a articulațiilor lumii narative a *Paginilor bizare*. Rezultatul unui asemenea demers se află în perfectă concordanță cu soliditatea argumentațiilor ce îl condiționează. Aspectele evidente, în mod necesar cardinale în susținerea eşafodajului ficțional, nu depăşesc limita unei relevanțe hermeneutice de sine stătătoare. Acest mod de a desface şi de a expune resorturile interne ale ficțiunilor urmuziene nu are ca finalitate conturarea unei sfere adiacente acestor ficțiuni, deținând în schimb funcția precisă de a recompune într-un mod

---

[86] Nicolae Manolescu, *op. cit*., p. 519.

[87] Matei Călinescu, *Urmuz şi comicul absurdului*, în *Eseuri despre literatura modernă*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970, p. 86.

[88] Corin Braga, *op. cit*, p. 74.

inteligibil reprezentările deformate şi deviaţiile semantice existente în text. Metodei i se poate reproşa, în schimb, profilarea unui areal paralel domeniului ficţiunii, fundamentat pe o interpretare neadaptată specificului ei.

Adoptând ca premisă o realitate infra-textuală precum cea intuită de Corin Braga, conform căreia „deformarea programatică a imaginii în raport cu referentul acesteia măsoară distanţa pe care scriitorul ţine să o aşeze între ficţiune şi realitate”[89], vom căuta în acest spaţiu – înţeles ca „spaţiu de joc”, de „libertate” a părţilor componente ale mecanismului textual faţă de întreg şi faţă de referenţii lor reali – legile particulare ale deformării (inerente oricărei proiecţii a realului în ficţiune), în acest caz existând o solicitare extremă a limitelor în care aceste legi pot funcţiona fără a dinamita inteligibilitatea. Tocmai această stare-limită a ficţiunii a favorizat iluzia absurdului ca soluţie-limită a unei interpretări ce reorganiza de fapt coordonatele ficţiunii. „Foarte acuta conştiinţă a convenţiei literare”[90], manifestată sistematic în perimetrul restrâns al *Paginilor bizare*, amplifică necesitatea unui asemenea demers, tocmai pentru a reitera o idee lansată încă de la primele comentarii pe marginea acestor scrieri: semnificaţiile intrinseci textelor facilitează accesul la o semnificaţie globală a operei urmuziene în contextul mutaţiilor majore petrecute în imaginarul literar al modernităţii interbelice româneşti.

Acest gen de abordare are însă rolul unei etape necesare în afirmarea unei interpretări ce depăşeşte logica naraţiunilor coerente formulate prin intermediul discursului tradiţional. Înlocuind premisele acestei logici cu o paralogică (şi ea intuită de unii dintre cititorii de orientare modernă[91] ai lui Urmuz, „sceptici” în ceea ce priveşte disonanţa evidentă dintre simplitatea formei narative şi semnificaţiile incongruente din interiorul ei) şi căutarea sensului la un nivel de „adâncime” a textului cu o recuperare a lui din reprezentările diforme ale suprafeţelor acestuia, irealitatea *Paginilor bizare* poate fi recuperată ca nou cod ontologic al unei viziuni moderne singulare în literatura română.

---

[89] *Ibidem*, p. 75.

[90] Ion Pop, *op. cit*., p. 49.

[91] Corin Braga notează „cronologia” acestei idei: Lucian Boz, în studiul din 1931 – urmat de Matei Călinescu, *Urmuz şi comicul absurdului*, în *Eseuri critice*, EPL, Bucureşti, 1967, şi de Nicolae Balotă, *Paralogismul ca valoare estetică*, în *Urmuz*, Hestia, Timişoara, 1997.

Scurta activitate publicistică a lui Urmuz debutează cu apariția, în „Cugetul românesc" a „romanului în patru părți", *Pâlnia şi Stamate*. Intenționat sau nu, acest început implică şi afirmarea celei mai explicite intenții destructurant-deformatoare, manifestată la nivelul formal al genurilor literare.

> „Autorul [...] ştie prea bine ce face: adică o parodie a speciei romaneşti, redusă la câteva toposuri îngroşate, caricate, deturnate de la funcționalitatea lor ratificată de experiența acestui tip de comunicare."[92]

Aceste toposuri remarcate de către Ion Pop sunt încadrate în liniile unui spațiu cuantificat printr-o formulă specifică textului dramatic – romanul debutează cu indicații precise vizând decorul: „Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, având terasă cu giamlâc şi sonerie."[93] Trecerea spre interior se face sub acelaşi semn al firescului: „În față, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv..." [94]

Primul element ce modifică traiectoria cursivă a narațiunii apare ca mențiune descriptivă ambiguă: „[...] o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strâns înfăşurată în cearceafuri ude."[95] Iar efectul deconcertant este amplificat de apariția unui alt element îndeplinind o funcție stranie – „O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule şi probabilități, suportă un vas ce conține esența eternă a «lucrului în sine»..."[96]

Această imixtiune a abstracțiunilor (calculele şi probabilitățile), a reprezentărilor conceptuale („lucrul în sine") şi a acțiunilor cu sens ambiguu (învăluirea bibliotecii în cearşafuri ude nu vizează „stejarul masiv", ci cărțile, nenumite, însă în mod necesar prezente, având nevoie de revigorare şi comprese[97]) anunță o modificare vizibilă a cursului narativ şi totodată desprinderea de firescul debutului. Seria obiectuală prezentă pe masa concretă şi totodată absentă se degradează prin ele-

---

[92] Ion Pop, *op. cit*.,p. 49.
[93] Urmuz, *Pâlnia şi Stamate*, în *Pagini bizare*, Editura Minerva, București, 1970, p. 7
[94] *Ibidem*.
[95] *Ibidem*.
[96] *Ibidem*.
[97] V. Ion Pop, *op. cit*., p. 50.

mente ironizând, într-un spirit filosofic neobişnuit – nu superior-abstractizant, ci banalizant-persiflator –, superstiția religioasă: [...] [un vas ce conține esența eternă a «lucrului în sine»], un cățel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ținând în mână o sintaxă şi... 20 de bani bacşiş....” (*Ibidem*) *Usturoiul*, *popa*, *sintaxa* şi *bacşişul* reprezintă o serie ce reuneşte elementele unui imaginar religios derizoriu: usturoiul – pharmakon şi instrument apotropaic, textul sacru dislocat din sfera Sensului şi arondat funcției social-mercantile a religiosului semnalată prin preotul caricaturizat şi devenit „popă”. Astfel de reprezentări formează norma transpunerii în ficțiune a unor realități aparent absurde. Vastitatea semnificațiilor absurdului ar izola textul urmuzian într-o enclavă dominată de particularizări inaccesibile interpretării, de idiosincrazii relevante doar din perspectivă stilistică. Funcția esențială revine paradoxului, ca modalitate tipic modernă de raportare la reprezentarea ficțională şi la insuficiența actului mimetic.

Considerând aceste prime fraze ale „romanului” *Pâlnia şi Stamate* o mostră textuală reprezentativă pentru modul în care se realizează clivajul imaginarului, s-ar putea afirma, ca delimitare necesară a prezentului demers de ineficiența unei metode analitice vizând exclusiv raportări semantice între elemente incongruente, că se impune dintru început favorizarea unei lecturi „răsturnate” a semnificanților textuali, pentru a dobândi acces la sensurile aparent obscure şi aleatorii ale acestora.

Ion Pop, Nicolae Manolescu şi Corin Braga au formulat clar această opțiune în studiile lor despre *Paginile bizare*. Observând prevalența *clişeului* şi a *automatismelor* de limbaj, Ion Pop reface imaginea unei „lumi de contrasens” în care se conturează o vizibilă corespondență între „prefabricatul lingvistic” şi „artificialitatea hibridelor sale personaje-marionetă”:

> „[...] voite[le] diluări ale discursului asociate cu rupturile de nivel ale reprezentării atestă mişcarea scriitorului într-un spațiu ca şi exclusiv al *limbajului*, demontat în mecanismele sale anchilozate şi recompus în structuri stranii, alienate în raport cu logica realului.”[98]

Diferențiind „jocul de limbaj” – *jeu de langage*, de *coup de lan-*

[98] Ion Pop, *op. cit*., p. 56.

gage – înțeles ca „luare în derâdere, batjocorire", Nicolae Manolescu delimitează, de fapt, două moduri distincte în care schițele lui Urmuz au fost înțelese. *Jeu de langage* presupune că inovația lingvistică păstrează regula jocului, iar *coup de langage* implică o schimbare a acestei reguli. Manolescu exprimă o idee importantă în analiza crizei limbajului, (acceptată de către toți criticii postbelici ai operei urmuziene):

> „Premisa eseului meu este că, cu sau fără conştiinţă, Urmuz a schimbat însăşi regula jocului: adoptând un mod de expunere ce pare, la prima vedere, incompatibil cu obiectul expus, el a făcut-o pentru că omul însuşi a încetat să i se mai înfăţişeze, precum prozatorilor realişti, din epoca doricului sau ionicului, drept „natural" şi congruent sub raportul comportării externe sau interne, produs organic al unei biologii complexe, pe scurt, ca o fiinţă înzestrată cu un set de însuşiri în parte proprii, în parte caracteristice pentru întreaga specie."[99]

Corin Braga sintetizează aceste date esențiale provenind din sursele sus-menționate şi afirmă concis o ipoteză privind algoritmul de producere a sensului în *Paginile bizare*: „ Metoda […] constă în *lectura literală a semnificanților şi în lectura la propriu a sensurilor figurate*."[100] Cheia unei lecturi în acord cu datele esențiale ale textului se află printr-o „uitare" a pre-judecăților interpretative impuse de noțiuni evazive precum *absurdul* sau *comicul*:

> „Din acest punct de vedere [v. supra, n.m., G.G.], *Paginile bizare* sunt un fenomen lingvistic primitiv, care derutează prin însăşi simplitatea lui. Ele sunt scrise ca şi cum scriitorul ar fi pierdut capacitatea de a distinge semnificantul de semnificat, printr-o amnezie semiotică deliberată. Primitivism care desigur nu este ingenuu, ci ține de un rafinament dus până la perversiune, sau la nevroză."[101]

Un prim indiciu al modului în care se realizează conexiunea dintre semnificanții din interiorul narațiunii şi semnificația lor regăsibilă într-un plan adiacent acesteia îl oferă Urmuz însuşi, sub forma unei note ataşate titlului schiței *Algazy&Grummer*. Mizând pe aluzia raporturilor de asemănare dintre nume şi personaj (la fel de necesare, putem intui,

[99] Nicolae Manolescu, *op. cit*, pp. 522-523.
[100] Corin Braga, *op. cit*., pp. 77-78.
[101] *Ibidem*, p. 78.

precum cele de congruență dintre semnificat şi semnificant), autorul scrie, lucid şi totodată ironic:

> „Ne permitem a arăta mai sus cititorilor cum ar fi trebuit şi cum ar fi putut să fie un Algazy sau un Grummer «in abstracto», dacă dânşii nu ar fi fost creați de o întâmplare, o soartă care mai de loc nu ține seama dacă obiectele creațiunilor corespund, în forma şi mişcarea lor, cu numele ce li s-a hărăzit."[102]

Rolul hazardului în determinarea realității a fost una dintre obsesiile latente ale lui Urmuz, explicită nu doar în formulări prozastice, ci şi în însemnări răzlețe, fără o miză literară imediată. Una dintre acestea este o confirmare directă a importanței acordate hazardului:

> „Personalitatea nu e rezultatul vreunor anume virtuți ascunse sufleteşti. S-ar părea că e mai mult gradul de concentrare diferit şi de densitate pe care fluxul vital universal împrăştiat la întâmplare, l-a căpătat oprindu-se în fiecare din indivizi şi această densitate nu implică o concentrare de virtuți." [103]

Aceste texte nu au altă funcție decât aceea de a accentua relevanța unui aspect desprins din contextul operei. Recurența unor idei-cadru poate oferi indicii despre importanța lor în sub-textele operei, în acea sferă doxastică ce poate justifica multe dintre opțiunile de creație ale unui autor.

Haosul ordonator din *Paginile bizare* acționează conform unor legi precise, a căror funcție poate fi definită în termenii generali ai ficțiunii „înşelătoare" (aparențele absurdului şi ale ininteligibilului sunt primele ca putere a impactului) şi în codul particular al fiecărei proze în parte. Spre exemplu, în *Algazy&Grummer* organizarea narativă implică o schemă minimală a basmului, cu cei doi protagonişti consumând lupta dintre bine şi rău la înălțime, pe un munte, însă la final o deconstruieşte prin anularea ambilor „eroi" şi foarte vaga victorie a celui ce devorează ultimul os al celuilalt. Nevasta-mătură elimină până şi urmele acestei istorii, care sfârşeşte la gunoi.

---

[102] Urmuz, *Algazy&Grummer*, în *Pagini bizare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 27.

[103] Urmuz, *Însemnări – ciorne răzlețe*, în Urmuz, *op. cit*., p. 49.

O lectură în imagini a personajului urmuzian este în măsură să confirme o conexiune realizată de majoritatea exegeților preocupați de contextualizarea operei urmuziene în peisajul deceniului al doilea european al secolului XX. Raportarea lui Urmuz la estetica modernă a reprezentării este relevantă în primul rând datorită concentrației descriptive şi dinamice din prozele sale.

Fie că această conexiune se realizează pe filiera plasticii dadaiste ori suprarealiste[104], fie că ea poate fi argumentată prin crezul lui Marcel Duchamp în aceeaşi linie în care acesta i-a expus lui André Breton modul în care realitatea posibilă poate depăşi criza reprezentării mimetice – „*întinzând puțin* legile fizice şi chimice”[105] –, personajele urmuziene par a fi reprezentările studiate ale unui pictor modern de orice orientare avangardistă[106]. Dezmembrarea obiectului prin reprezentare, aşa cum o concepe cubismul analitic, urmată de reconstituirea liberă a obiectului şi concentrarea sa într-o fizionomie esențială, anti-mimetică, în cadrul cubismului sintetic[107], sunt două dintre tendințele moderne cele mai semnificative ale transpunerii vizuale în pictură.

Omul mecanomorf,[108] ca element distinctiv (deja banalizat prin exces de uz) al imaginarului urmuzian, tinde către o formă primară, precum elipsa (Stamate) sau arcul (Emil Gayk), este fabricat „pe cale chimică, prin syntheză”[109] sau întreaga sa alcătuire este o alăturare de obiecte şi materiale incompatibile, ca şi cum estetica ce îi guvernează existența ar încerca să se justifice prin ideea celebră a lui Lautréamont despre frumusețea întâlnirii întâmplătoare dintre o maşină de cusut şi o umbrelă pe o masă de disecții.

De asemenea, funcția sa metaforică poate contamina definitiv existența, Turnavitu fiind timp îndelungat doar „un simplu venti-

---

[104] Nicolae Manolescu, *op. cit*., p. 525.

[105] Cf. Ion Pop, *op. cit*., p. 65.

[106] Manolescu, în *op. cit*., p. 525, notează: „Ismaïl, Gayk şi ceilalți seamănă izbitor cu atâtea din personajele tablourilor lui Picabia, Duchamp, Max Ernst, Brauner, Miró, Dali, Picasso şi alții.”

[107] V. Mario de Michelli, *Avangarda artistică a secolului XX, Editura Meridiane*, 1968, p. 193.

[108] V. Nicolae Balotă, *op. cit*., pp. 47-53.

[109] Urmuz, *Ismail şi Turnavitu*. *Pagini bizare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 13.

lator pe la diferite cafenele murdare, greceşti, de pe strada Covaci şi Gabroveni."[110] Prin mijloace politice obscure depăşi mizeria umilei poziţii „şi reuşi astfel să fie numit ventilator de stat..." (*Ibidem*) O dată pe an, ia „formă de bidon" (*ibidem*, p. 15), se umple cu gaz „până sus" şi călătoreşte în „insulele Majorca şi Minorca". (*Ibidem*)

Existența cuplurilor mecanomorfe[111] certifică poziția solidă deținută de o viziune valorificând resursele mecanicului şi obiectualului în cadrul imaginarului urmuzian. Acesta este un domeniu ce exploatează din plin potențialul citirii literale a sensurilor figurate, fiind prezent ca marcă specifică a stranietății ontologice în scrieri emblematice pentru mutațiile din interiorul procesului semnificației, precum *Metamorfoza*, nuvela lui Franz Kafka.

Bruno Schulz, al cărui roman, *Manechinele*, explorează metamorfozele obiectuale, denunță „gravitatea tragică" a umorului aparent ce însoțeşte prezențe ale materiei hazardate:

> "Materia nu cunoaşte glume. E plină de o gravitate tragică. Cine se încumetă să creadă că se poate juca cu materia, că ea poate fi modelată în glumă, că gluma nu pătrunde în ea, nu se contopeşte cu ea imediat, ca destinul, ca fatalitatea?…"[112]

S-a remarcat funcția agresivă a adaosului mecanic, ataşat prin înşurubare de corp, ca prelungire aberantă a unei corporalități reprezentate prin linii ferme, caricaturale. Aceste „dispozitive" au aproape întotdeauna un rol asociat comunicării: barba lui Algazy este „frumos aşezată pe un grătar înşurupat sub bărbie şi împrejmuit cu sârmă ghimpată..."[113] iar dacă acesta e salutat prin formula „«Bună ziua, Algazy!», insistând mai mult pe sunetul z" (*ibidem*, p.28) – acest sunet fiind, de fapt, esența sonoră a personajului –, „Algazy zâmbeşte, iar spre a-şi manifesta gratitudinea, bagă mâna în buzunar şi trage de capătul unei sfori, făcând să tresalte de bucurie barba un sfert de oră..." (*Ibidem*)

Cotadi face tot posibilul pentru a fi contrazis de vreun client,

---

[110] *Ibidem*, p. 14.
[111] Balotă, *op. cit.*, p. 49.
[112] Bruno Schulz, *Manechinele*, Editura Allfa, Bucureşti, 1997, p. 35.
[113] Urmuz, *Algazy&Grummer* în *Pagini bizare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 27.

> „pentru a răspunde interlocutorului său prin mai multe lovituri puternice ce le dă în duşumea cu muchea unui capac de pian, pe care îl are înşurupat la spate, deasupra feselor, şi pe care îl pune totdeauna în mişcare în asemenea ocaziuni, punând în nedumerire pe clienții săi şi băgând în sperieți pe cei mai slabi de înger."[114]

Ciocul „de lemn aromatic" al lui Grummer, are rolul precis de a atrage clienții –„Cum intri la ei în magazin, un miros delicios îți gâdilă nările"[115]– sau de a fi întrebuințat ca „ofertă specială" – „Algazy [...] îți dă dreptul, dacă ai cumpărat un obiect mai scump ca 15 bani – să… miroşi puțin ciocul lui Grummer..." (*Ibidem*, p.29)

Acelaşi „organ" are însă şi o funcție vindicativă, Grummer împărtăşind obiceiul lui Cotadi de a purta discuții contradictorii cu clienții, pe care îi surprinde printr-un gest de o neaşteptată violență:

> „Face pe Algazy să părăsească localul, apoi, insinuant, te atrage pe nesimțite în tot soiul de discuții – mai ales de sport şi literatură – până ce, când îi vine bine, te plesneşte de două ori cu ciocul peste burtă, de te face să alergi afară în stradă, urlând de durere." (*Ibidem*)

Asocierea dintre surpriză şi violență[116], precum şi dimensiunea sado-masochistă a relațiilor existente în interiorul acestor cupluri au fost exploatate analitic în numeroase contexte. Motivul pentru care trebuie subliniate este unul ce ține ce coerența narațiunii, brutalizată prin gestul inexplicabil al unui personaj acționând sub impulsul unor porniri iraționale.

Cotadi şi Dragomir alcătuiesc un cuplu antinomic, construit enantiomorfic față de cuplul Algazy & Grummer sau Ismaïl şi Turnavitu. Cu toate asemănările[117] structurale dintre cele trei perechi (relația de asociere ascunde, în realitate, o relație dintre stăpân şi sclav, torționar şi victimă, bazată pe o violență elementară), fundamentul relației dintre Cotadi şi Dragomir este unul firesc şi uman, în timp ce între Algazy şi

---

[114] Urmuz, *Cotadi şi Dragomir* în *Pagini bizare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 24.

[115] Urmuz, *Algazy&Grummer* în *Pagini bizare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 28.

[116] V. Carmen Blaga, *op. cit*., p. 116.

[117] V. analiza detaliată a acestei problematici în N. Balotă, *op. cit*., pp. 95-99.

Grummer sau Ismaïl şi Turnavitu există coduri relaţionale precise ce degenerează în final în agresiuni mortale. Profitul banal pe care Cotadi speră să-l obţină de pe urma lui Dragomir (părul acestuia produce untdelemn franţuzesc, ce va putea fi folosit, după moartea şi înmormântarea amândurora în aceeaşi groapă, la întreţinerea focului din candelă) e o unitate infinitezimală în raport cu ura (devoratoare la propriu) ce anihilează cuplurile Algazy şi Grummer sau Ismaïl şi Turnavitu.

Descrierile fizice sunt esenţiale pentru personaje, existenţa lor fiind concentrată în liniile brute ale unui aspect redus la esenţial („ochi, favoriţi şi rochie", precum Ismaïl), însă specificul lor rezidă în calitatea de imagine deformată dinamică a bi-dimensionalităţii lor. În acest sens, Cotadi e unul dintre cel mai bine conturate personaje:

> „Cotadi este scurt şi pântecos, cu musculatura proeminentă, cu picioarele îndoite de două ori în afară şi o dată înăuntru şi veşnic neras. Părul negru ca pana corbului e plin de mătreaţă şi încărcat cu sclipitori şi scumpi piepteni de bagá."[118]

Dragomir funcţionează în regimul opus:

> „Dragomir este foarte lung, cârn, cu ochi rotunzi şi foarte mobili, având gâtul subţire de culoarea cafelei cu lapte şi fasonat ca la strung, şi purtând două smocuri fine de păr, lustruite şi negre ca pana corbului, care-i atârnă ca un decimetru pe ceafa-i rotunjită şi lăsând să se scurgă din ele la vârfuri câte două picături limpezi de untdelemn franţuzesc." (*Ibidem*)

O observaţie interesantă vizează regimul nominal al personajelor şi determinările directe instaurate între acestea şi numele lor. După cum am remarcat şi anterior, intenţia auctorială, afirmată în nota ataşată titlului *Algazy&Grummer*, se îndreaptă spre o revizuire a relaţiei dintre semnificant şi semnificat, dintre partea nominală şi purtătorul ei. Reconstruirea celor două personaje are scopul de „a arăta mai sus cititorilor cum ar fi trebuit şi cum ar fi putut să fie un Algazy sau un Grummer «in abstracto», dacă dânşii nu ar fi fost creaţi de o întâmplare..." (p. 27)

Asumându-şi rolul celui ce re-creează, din aluziile sonore ale dimensiunii onomastice, două personaje schematice, prezente mai mult

[118] Urmuz, *Cotadi şi Dragomir* în *Pagini bizare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 23.

ca vibrație şi rezonanță decât ca parte pozitivă, limitată material, Urmuz realizează un exercițiu de compoziție poetică prin care exploatează culori şi nuanțe vocalice. Corin Braga reface procesul „compunerii" lui Algazy, generând, în acelaşi timp, o prelungire poetic-hermeneutică a textului urmuzian:

> „După stingerea sonorității ascuțite, de atac, a silabei *zy*, tonalitatea de bază revine vătoasă şi catifelată, acoperind senzația de stridență. Cei doi *a* creează o luminozitate de amiază orientală, al cărei azur este estompat de sonoritatea lăptoasă, de nor pufos, a consoanei *l*. Trezind o reminiscență lingvistică, cea a articolului arab *al*, primele două litere materializează imaginea unui turc balcanic, hâtru şi pitoresc, un Nastratin Hogea privit prin perdeaua de ceață a unui trecut desuet, pierdut în negurile de pâslă ale timpului. Traducând caracterial aceste sugestii, personajul va fi un individ şui şi ironic, şi totodată bătrân şi decrepit."[119]

Grummer are o prezență mai puțin elaborată, el definindu-se mai degrabă prin gesturi şi atitudine decât prin conturul fizic: „Fire închisă şi temperament bilios, stă toată ziua lungit sub tejghea, cu ciocul vârât printr-o gaură sub podea." [120]

Urmând aceeaşi logică a sugestiei sonore, Grummer poate fi asemănat unui bătrân misterios, plin de intenții ascunse, manifestându-se neaşteptat, prin reacții surprinzătoare şi gesturi violente. Caracterul său este asemănător profilului comportamental al unui motan leneş („stă toată ziua lungit sub tejghea") care îşi conservă energia pentru a putea să o consume într-un „asalt" intempestiv, adesea gratuit (joaca de-a „şoarecele şi pisica" este redată în linii „umanizate" în relația dintre Grummer şi clienții săi). Adăugând acestor argumente şi faptul că „Grummer stă şi pândeşte"(*ibidem*), precum şi sonoritatea sugestivă a caracterului său felin, ascuns, viclean, imprevizibil (recurența lui *r* după guturala *g* şi consoana *m*, „surdinizată" de încadrarea între *u* şi *ă* – ca pronunție specifică a lui *e*), putem reface, în liniile restrictive ale condiției personajului, un portret minimalist, exprimat prin exagerarea voită a trăsăturilor şi gesturilor. Componenta non-umană a lui Grummer este explorată tot pe o dimensiune dinamică şi sonoră, el are „o băşică

---

[119] Corin Braga, *op. cit*., p. 80.

[120] Urmuz, *Algazy&Grummer*, în *Pagini bizare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 28.

cenuşie de cauciuc [...] înşurupată la spate, puţin deasupra feselor, ceea ce îl face să sară prin magazin fără să mişte din genunchi, scoţând şi sunete nearticulate"[121] Acelaşi procedeu al înlocuirii *omologiei* cu *substituţia*[122] funcţionează şi în cazul „denunţării" delatorului Turnavitu, ajuns direct ventilator de cafenea, fără a mai trece prin etapa subînţeles necesară a comparaţiei.

Acest gen de lectură a dimensiunii onomastice, a cărei funcţie esenţială este marcată în discursul auctorial, eliberează parţial personajul urmuzian din încadrarea excesivă în datele monstruosului şi ale absurdului. Fiecărui personaj îi corespunde un set de trăsături definitorii ce pot fi expuse narativ printr-o multitudine de mijloace, de unde şi caracterul implicit jocular al asocierilor din interiorul lumii ficţionale. Acest fundal caricatural, grotesc, impregnat de un umor articulat în tonalităţi de bază, conturează o dimensiune aproape catharctică, în care necesitatea moralizatoare este înlocuită de transpunerea urâtului în viziuni ameliorate ludic, într-un discurs narativ ce detensionează conflictul contrariilor prin fabulă, ironie şi farsă. „Toţi eroii lui Urmuz poartă nume şi au înfăţişări care sunt cu adevărat ale lor, constituind esenţa fiinţei lor."[123]

Cu toate acestea, ei nu sunt *caractere*[124], dimensiunea lor reprezentativ-generalizantă fiind anulată de particularităţile ce-i individualizează. Aici poate fi remarcată o falie evidentă între o estetică de formulă clasică, uniformizantă, generând matrici şi tipologii, şi o variantă modificată a acesteia, păstrând intenţia de a sublima caracterul în linii îngroşate, alăturate unor metonimii, însă reprezentând individualul în dimensiunea unicităţii sale.

Persistă, la nivelul unei conştiinţe creative exprimate autoreflexiv, în interioritatea ficţiunii, o veritabilă obsesie a *alcătuirii* şi *compoziţiei*. Ion Pop remarcă relevanţa acestei dimensiuni în înţelegerea complementarităţii dintre o conştiinţă a creaţiei deplin asumată şi opera ce-i garantează autenticitatea.

> „Numai un scriitor care trăieşte până aproape de inhibiţia puterii creatoare sentimentul că totul a fost spus, că ne mişcăm printre idei

[121] *Ibidem*, p. 29.
[122] V. Corin Braga, *op. cit.*, p. 83.
[123] Nicolae Balotă, *op. cit*., p. 9.
[124] *Ibidem*, p. 37.

> primite şi formule pietrificate, că literatura a devenit un depozit de prefabricate lingvistice, poate scrie cum o face Urmuz."[125]

Această intenție reclamă, în primul rând, o osificare formală a genurilor literare, condiționate de norme apriorice. Deşi subminarea imprimă suficientă forță conținutului pentru a anula funcția necesară a legitimării formale, semnificația de fond ține de o nouă ipostaziere a conştiinței radical moderne a autorului. Într-un sens extins, domină refuzul Formei, percepută, în imaginarul modernității, ca principiu involutiv, ca blocaj şi irevocabilă stagnare, opusă destinului asumat al Noului ca valoare absolută. Un „roman în patru părți", desfăşurat pe patru pagini reflectă inconfundabil cantonarea în imaturitate şi apelul la resursele unui beckettian *less is more*, demonstrat cu asupra de măsură de vastitatea resurselor exegetice ale operei urmuziene. Acelaşi principiu guvernează şi fabula *Cronicari*, o compoziție ce respectă întru totul normele clasice ale alegorizării urmate de o morală, subversiunea funcționând pe dimensiunea incongruenței semantice.

O particularitate remarcabilă poate fi dedusă din atenția excesivă acordată de Urmuz mecanismelor de formare şi compoziție a textului literar. „Nevoia compulsională"[126] revelată de rescrierile repetate ale *Paginilor bizare* este dublată şi de asumarea implicită – din nou, ca atitudine simptomatic modernă – a unei înțelegeri a artei ca travaliu, ca efort exercitat asupra materialului lingvistic. Efectele sublimării realului în ficțiune sunt de fapt rezultatul unui proces continuu de modelare şi finisare a discursului. Conştiința afirmării unei *techné* înaintea oricăror determinări de ordin exterior ce pot susține, în aparență, creația este măsura unei participări directe la afirmarea esteticii moderne.

3.2.2 Alternative la „criza limbajului"

Un alt consens critic vizează problematizarea limbajului în opera urmuziană, aceasta fiind aşezată fie sub semnul crizei, fie în sfera unei „tragedii a limbajului". Raportarea la textul lui Ionesco[127] are în vedere

---

[125] Ion Pop, *op. cit*., p. 58.
[126] Corin Braga, *op. cit*., p. 84.
[127] Eugène Ionesco, *Tragedia limbajului*, în *Note şi contranote*, Editura Huma-

transfigurarea limbajului şi expunerea mecanismelor sale defectuoase, incapabile de a mai reda funcţiile dinamice ale gândirii, izolând individul într-o serie de clişee ce îi anesteziază definitiv simţul realităţii.

Două abordări distincte se regăsesc în cadrele acestei analize: una vizează universul prozei şi formele specifice în care se cristalizează tendinţele crizei limbajului, iar cealaltă are o funcţie metatextuală, indirect teoretizantă, discernabilă la nivelul unor momente reprezentative ale schiţelor, între care se distinge episodul luptei dintre Algazy şi Grummer şi expunerea *in nuce* a unei raportări la „literatura viitorului". Un mod diferit de abordare a chestiunii limbajului şi a construcţiei epice se regăseşte în *Fuchsiada*, unde Urmuz recurge la introducerea unui cod lingvistic[128] specific ce asigură desfăşurarea textuală într-o linie narativă funcţionând pe baza inerţiei muzicale.

Câteva observaţii punctuale certifică receptivitatea exegeţilor operei lui Urmuz la acest aspect cardinal:

> „Ceea ce putem descifra ca «personaj», «eveniment», «descriere» etc. depinde în chip decisiv de dinamica aleatorie a cuvintelor, sintagmelor, frazelor, impulsionată de jocul combinatoriu, prin exploatarea echivocului, a rupturilor de nivele semantice, a automatismelor generatoare de redundanţă – «paraziţi» ai comunicării [notă de subsol: M. Mincu, n.m., G.G.], şi, nu în ultimul rând, se află în relaţie cu acea interpretare ad litteram a limbajului figurat-metaforic, încât o figură de limbaj se poate, ca să zicem aşa, «solidifica» într-o figură umană, obiectuală, evenimenţială."[129]

Nicolae Manolescu sintetizează datele, referindu-se la o considerare a „tuturor enunţurilor *au pied de la lettre*."[130] În aceeaşi manieră sintetică, Matei Călinescu izolează *tema alienării* ca esenţială în imaginarul urmuzian, susţinută de o „tragedie a limbajului" ce anulează comunicarea, anulând simultan şi dimensiunea umană a raportării la alteritate:

> „Tema lui Urmuz este aceea a alienării, a lunecării din uman în alte forme ale vieţii, animale sau vegetale, ori chiar în forme ale ma-

nitas, Bucureşti, 2002, pp. 225-231.

128 V. Corin Braga, *op. cit*., p. 90.

129 Ion Pop, *op. cit*., p. 67.

130 Nicolae Manolescu, *op. cit*., p. 522.

> teriei inerte, anorganice. Începutul acestui proces de dezumanizare îl constituie «tragedia limbajului», a unui limbaj lipsit de funcția esențial umană a comunicării, dar căpătând în schimb o hipertrofică funcție magică, aceea de a transforma numitul în real, în obiectul însuși care a fost numit."[131]

Viziunea eschatologică a literaturii îi pare lui Nicolae Balotă[132] o constantă a lumii ficționale urmuziene. Ea este însă lipsită de tragism, e o „apocalipsă veselă" simulată de marionete. În extinsa monografie dedicată lui Urmuz persistă o serie de accente dramatice, plasate în spații fără adâncime, populate de ființe-simulacre, de reprezentări figurate ale unor sensuri proprii ce se cer înțelese ca expresii nemediate ale realului din subtext. Scopul ultim al *Paginilor bizare* nu este denunțul acuzator[133] al vacuității lumii amenințate de invazia neantului, ci metamorfoza realității prin pătrunderea „în oglindă", în spațiul ficțiunii ce recompune realitatea conform unor legi similare, însă incongruente realului.

Un fragment din schița *Algazy & Grummer* poate deveni un prilej de a expune textual o raportare la procesul elaborării noii literaturi, exprimată în termeni futuriști ca „literatură a viitorului". Fragmentul este reprezentativ şi printr-o expresivitate elaborată a violenței şi a funcției devoratoare / digestive, având un rol motrice fundamental în funcționarea angrenajului lumii ficționale.

Momentul este o „excrescență" a unui conflict iscat între cei doi asociați, după ce Grummer, manifestându-şi caracterul ascuns, devorează câteva resturi de poeme, departe de privirile lui Algazy. Furia lui Algazy este declanşată de faptul că „observă în stomacul lui Grummer că tot ce rămăsese bun în literatură fusese consumat şi digerat."[134] Conflictul este unul primitiv, menținut în jurul hranei şi supraviețuirii, natura lui este irațională, bestială. Răzbunarea lui Algazy presupune mutilarea duşmanului – „drept compensație, mâncă băşica lui Grummer"[135]

---

[131] Matei Călinescu, *op. cit*., p. 84.
[132] Nicolae Balotă, *op. cit*, pp. 116-123.
[133] V. şi Corin Braga, *op. cit*., p. 92.
[134] Urmuz, *Algazy&Grummer,* în *Pagini bizare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 29.
[135] *Ibidem*.

– pentru a anula efectul traumatizant al privațiunii de „orice hrană a lui mai aleasă."[136]

Lupta de pe munte este o încleştare de forțe în stare pură, refăcută pe modelul titanomahiilor mitologice – „o luptă uriaşă se încinse acolo între ei şi ținu toată noaptea" (*ibidem*), iar învinsul, Grummer, trebuie, urmând aceeaşi schemă a basmului, să înapoieze bunul furat –„se oferi să restituie toată literatura înghițită./ El o vomită în mâinile lui Algazy." (*Ibidem*) Semantica acțiunilor se inversează – restituirea este expulzare a unui lest, iar băşica înghițită de Algazy trezeşte, prin fermenții digestivi, „fiorii literaturii viitorului" (*ibidem*). Această indigestie față de tot ce este „prea puțin şi învechit" (*ibidem*) este o replică profund corozivă la adresa tradiției, în ciuda nuanțelor ce ar implica o reacție virulentă şi față de fermentația avangardistă.[137] Fermenții, ca participanți fireşti la descompunerea – destrămarea –, analiza digestivă, sunt un factor revelator, iar orice revelație, odată împlinită, modifică definitiv percepția triadei trecut – prezent – viitor. Întunericul în care se află cei doi este de asemenea relevant ca element al confuziei şi obscurizării ce nu permite găsirea „hranei ideale" de care „amândoi aveau atâta nevoie."(*Ibidem*) Devorarea reciprocă este soluția paradoxală a unei situații paradigmatice intrată în criză – contrariile se anulează reciproc, „consumându-se" furios.

O perspectivă interesantă poate fi oferită de învestirea actului regurgitării cu atributele unei forme primitive de limbaj, o „vorbire" organică, exprimare ventrilocă a unui refuz ce se neagă pe sine, apropiat ca natură de direcția dublu negativizantă a avangardei – împotriva autorității tradiției şi împotriva sa însăşi. Digestia ar implica mai mult o dezarticulare a literaturii în componente elementare, în unități semantice primitive, decât o corupere irevocabilă. Se naşte astfel o imagine paralelă a cuvintelor tăiate cu foarfeca şi aşezate într-o pălărie.

Registrul parodiei are o desfăşurare impresionantă în *Paginile bizare*. Nenumărate stereotipii refac crâmpeie din structura lexicală fixă şi repetitivă a foiletonului romantic şi a melodramei: „în aerul cald şi

[136] *Ibidem*.

[137] Într-un demers recent – *Urmuz. Monografie*. Editura Aula, Braşov, 2002 – Adrian Lăcătuş argumentează în favoarea unei conştiințe artistice tradiționale a modernului Urmuz, interpretând acest moment ca pe o expresie a respingerii simultane a literaturii vechi şi a celei de avangardă.

îmbălsămat al serii”[138], „niciodată nu cunoscuse el până atunci divinii fiori ai dragostei”[139], „fericirile mari sunt totdeauna de scurtă durată”[140] etc., reconstituiri ale automatismelor din limbajul administrativ – „Opt zile libere, termenul necesar ca, după procedura civilă....”[141], sau din spectacolul politic şi jurnalistic – „dânsa găsind că s-a făcut contra oricărui uz internaţional şi fără nici un aviz prealabil”[142], „timpul şi-l petrece înotând continuu 23 de ore, însă numai în direcţiunea nord-sud, de teamă de a nu ieşi din neutralitate.”(p. 18).

Acestor constante ale stilului urmuzian li se opune maniera disruptivă în care se realizează asociații surprinzătoare: „se poate vedea [...] în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuță”[143], „a adoptat însă [...] pe o nepoată a sa, în momentul când aceasta lucra la gherghef” (*E.G.,* p. 18) „un miros pestilențial fiscal” (*D. f*., p. 33). Atribuite unei intenții de a ilustra absurdul comunicării, vitalitatea ludică a acestor asociații se pierde în spectrele semnificației nule. Deşi nu facilitează prezența sensului, această este o modalitate de a stimula propulsia firească a limbajului[144], prin contaminarea termenilor secundari şi atragerea unor „parteneri” lexicali din sfere îndepărtate şi incompatibile.

O altă manieră de a depăşi „criza limbajului” este ilustrată în „aventura sexuală şi textuală”[145] din *Fuchsiada*. Pornind de la accepțiunea că acest text este construit „integral pe o logică a limbajului”[146], bazându-se pe „introducerea unui *cod* lingvistic, ce resemantizează fiecare cuvânt şi introduce o coerență secundă, ce merge în paralel cu coerența întâmplării reale”[147], el este modelul unei construcții textuale

---

[138] Urmuz, *Pâlnia şi Stamate* în *Pagini bizare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 10.
[139] *Ibidem*, p. 11.
[140] *Ibidem*.
[141] *Ibidem*, p. 10
[142] Urmuz, *Emil Gayk* în *Pagini bizare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, pp. 18-19.
[143] Urmuz, *Pâlnia şi Stamate*, în *Pagini bizare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 7.
[144] Tipologia „genezei” formulelor specifice expresiei urmuziene este analizată de Ion Pop, în *op. cit*., pp. 57-58.
[145] Nicolae Manolescu, *op. cit*., p. 538.
[146] *Ibidem*, p. 535.
[147] Corin Braga, *op. cit*., p. 90.

ce refuză tensiunea de la nivelul semnificației, preferând o cursivitate muzicală uneia textuale.

Visul nopții de vară[148] al lui Fuchs debutează ca o aventură erotică la nişte „slujitoare terestre ale Venerei”[149], pentru ca, odată libretul încheiat (scurta istorie a artistului „din firea lui afară din cale de ruşinos”, prin urmare înzestrat cu „un fel de organe genitale care erau numai o tânără şi exuberantă frunză de viță” (*ibidem*, p. 35), „poemul eroico-erotic şi muzical, în proză”, să debuteze în Simona plin elan:

> „Vestalele plăcerii îl primiră pe artist cu flori, cu şervete artistic brodate şi cu interesante ibrice şi lighene antice de bronz pline cu apă aromatizată. Toate strigau, care mai de care: «Dragă Fuchs, dă-ne dragostea ta imaterială!» [...] iar parcă mânate de unul şi acelaşi gând terminară în cor: «Dragă Fuchs, cântă o sonată!»...”[150]

Performanța lui Fuchs, desfăşurată cu cea mai mare modestie *în* pian, o seduce pe Venera însăşi, iar „ea, care nu mai fusese a nimănui de la Vulcan şi Adonis [...] se hotărî să îl aibă la dânsa o noapte.” (*Ibidem*)

Partea a treia a poemului muzical îmbină tempoul narațiunii cu ritmul muzical ce precede, ca un preludiu, întâlnirea de amor. „Cele trei grații” apar „la ora fixată”, soțul înşelat, Vulcan, prinde de veste şi dezlănțuie „o ploaie puternică”. Pe Fuchs îl ajută „aripele puternice ale inspirației lui de compozitor”[151] să învingă obstacolele şi să ajungă în alcovul zeiței, unde ritualul erotic eşuează lamentabil, din perspectiva zeiței, însă e o aventură muzicală plină de satisfacții pentru Fuchs. Inocent şi încrezător în clişee, Fuchs crede că „în dragoste, spre deosebire de muzică, totul sfârşeşte printr-o uvertură”[152], şi cum singura uvertură muzicală a corpului zeiței la care Fuchs, în inocența lui, putea avea acces, era urechea,

---

[148] O interesanta trimitere shakespeariană face Simona Popescu – *Urmuz, the Solitary*, în „Plural. Culture & Civilization”, nr. 4/20/2003, pp. 51-53.

[149] Urmuz, *Fuchsiada*, în *Pagini bizare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 35.

[150] *Ibidem*, p. 36.

[151] *Ibidem*, p. 37.

[152] *Ibidem*, p. 39.

> „cu o frenezie de nespus, se repezi printr-un «sforzando» şi pătrunse în găurica lobului urechii drepte a Zeiței, pe unde ea de obicei îşi introducea cerceii, dispărând înăuntru cu totul.” [153]

Confuzia dintre plăcerea muzicală şi cea sexuală e pedepsită aspru: Fuchs e aruncat în haos de zeița furioasă, dar pedeapsa e tot una muzicală, zeii neavând alte instrumente de represiune decât sunetele:

> „O ploaie de disonanțe de acorduri răsturnate şi nerezolvate, de cadențe evitate, de falşe relațiuni, de triluri şi mai ales de pauze cădea din toate părțile asupra artistului izgonit. O grindină de dieji şi de becari ascuțiți îl lovea necontenit în spinare, o pauză mai lungă îi sfărâmă ochelarii... Alți zei mai răutăcioşi aruncară asupra lui cu tibii cu harpe eoliene, cu lire şi cu cimbale, şi culmea răzbunării cu «Acteon», cu «Polyeucte» şi cu «Simfonia a III-a» de Enescu, a căror muzică venea, de astă dată în adevăr, chiar din Olymp.”[154]

Fuchs, revenit pe pământ în acelaşi cartier al amorului, încearcă, pentru prima oară, o adecvare la context şi caută inițierea sexuală. Paradoxal, slujitoarele Venerei înțeleg amorul platonician mai bine decât zeița – umbrele fenomenale au mai multă consistență decât matricele numenale, semnificantul copleşeşte, prin excesul prezenței sale, esența semnificatului.

Modelul poetic conturat aici este singular în restrânsa operă a lui Urmuz, însă confirmă pe deplin calitatea de artizan a acestuia. Aceeaşi sinestezie, înțeleasă ca formulă ideală a reprezentării unui personaj şi a evenimentelor ce-l încadrează în narațiune, domină şi aici ficțiunea, creând iluzia unei teleologii discursive pe suportul unei comunicări pur sonore. Fascinația muzicală se regăseşte în sonoritatea armonică a structurii ficționale, aventură sonoră intensă şi neobişnuită. Fuchs este, de altfel, probabil, singurul inocent al galeriei personajelor urmuziene – monştrii de cele mai neaşteptate forme.

Dacă acceptăm că intervalul dintre realitate şi ficțiune, respectiv dintre semnificant şi semnificat este aici un *spațiu de joc*, un unghi închis în care legile reprezentării şi ale ficționalizării îşi modifică substanțial direcțiile pentru a reda o imagine distorsionată şi recompusă a

---

[153] *Ibidem*.
[154] *Ibidem*, p. 41.

realității, inaccesibilă prin mijloacele banale ale raportărilor mimetice, modernitatea prozelor urmuziene se impune atât printr-o conştiinţă acută a crizei reprezentării prin limbaj, cât şi prin modalităţile particulare de surmontare a acesteia. Mai mult, deschide larg calea explorării zonelor irealului, cu toate speciile lui particulare, în modernitatea literară românească din primele decenii ale secolului XX.

„Alternativa Urmuz" certifică un spirit de inovație care semnalează, prin intensitate şi recurență, prezența unor forme stabile ce susțin un imaginar modern aflat în plină ebuliție şi metamorfoză la data conceperii *Paginilor bizare*. Pre-avangardismul urmuzian este o realitate a cărei dimensiune poate fi intuită în intersecția dintre cele două repere – opera scriitorului şi discursul literar al avangardei.

Mai mult, proteismul acestei opere ce poate fi oricând asimilată uneia dintre metaforele sale centrale, „infinitul mic", este deopotrivă măsura unei conştiințe estetice remarcabile, instituind o dimensiune singulară a canonului literar românesc.

4. M. Blecher – maestrul şi umbra. O paradigmă în devenire

4.1. *Întâmplări în irealitatea imediată* – călătorii spre abisul identității

Autor de referință al modernității literare româneşti, aşa cum aceasta s-a conturat în perioada interbelică, M. Blecher valorifică în volumele sale de proză câteva dintre elementele specifice unei viziuni noi asupra realităților intrinseci creației. *Întâmplări în irealitatea imediată*, *Inimi cicatrizate* şi *Vizuina luminată* au conferit biografiei sumbre a acestui autor un statut paradoxal, de maestru anonim al unei epoci cvasi-indiferente, recuperat postum din umbra şi ecourile tot mai pătrunzătoare ale receptării sale.

Analizabilă în termenii alternanțelor dintre *contemplare*/*disoluție*/*re-alcătuire în viziune a realității*, perspectiva centrală în fiecare dintre cele trei romane îşi susține echidistant noțiunile față de reperele „teribilei întrebări *cine anume sunt*." Destinația călătoriilor eului prin/printre lume şi lucruri neavând sensul unei finalități, maniera în care se stabilesc contactele sale (adesea acroşaje, ciocniri sau anulări reciproce) cu momentele semnificative ale traiectoriei rămâne singura constantă în materia fluidă a narațiunii. Romanul însuşi devine o călătorie de recunoaştere şi identificare a substanței ce participă la intimitatea eului, fragmentând narațiunea în episoade menite să ilustreze faptul că între eu şi lume se stabilesc relații organice, aşa încât cele două spații, cel al eului şi al lumii, se înlocuiesc reciproc şi simultan, iar căutarea limitelor fiecărui domeniu trebuie desfăşurată la nivelul evenimentelor, al acelor momente în care interacțiunea dintre ele este vie şi generează semnificații.

Deşi lasă impresia unui întreg atent finisat, opera lui M. Blecher este mai degrabă un arhipelag. Creații autonome, fiecare dintre volume desemnează o ipostază aparte a modernității literare, o modalitate inovatoare în interiorul universului romanesc. *Întâmplări în irealitatea*

imediată reprezintă un spațiu insular al literaturii române interbelice, cu un impact remarcabil asupra deceniilor literare următoare.

Natura elementară a contactului acestui eu cu spațiile crizei, interacțiunea virulentă dintre subiectul receptor şi realitățile abisale ale propriei ființe indică, printr-o strategie de expunere indirectă a semnificațiilor la suprafața textului, conformația stabilă a unei viziuni repetitive. Modelul acesteia poate fi identificat în linia continuă a unei spirale dinamice, surprinsă ca fragment în desfăşurare, neavând început şi sfârşit, cu atât mai puțin o funcție teleologică. Graficul „convulsiilor" narative – cauzate de multiplele căutări şi numiri a formelor stranii şi maladive în care eul şi lumea se intersectează la nesfârşit – indică, sub forma unor puncte explozive, momentele ce favorizează întâlnirea dintre datele prezentului şi cele ale trecutului, evidențiind un pattern cu totul aparte: prezentul povestirii se „desface" din nuclee evenimențiale de o mare încărcătură semantică, succesive într-o temporalitate ciclică, desfăşurată sub forma unei spirale ce transformă discursul memoriei într-o succesiune de timpi ai trecutului, fiecare evoluând din materia dinamică preexistentă a celuilalt. Aşa cum se poate deduce însă încă din primele rânduri ale romanului, fiecare nou episod se re-compune în acord cu oscilațiile vertiginoase ale „fatalei ipseități."[1] Planul de adâncime al romanului permite vizualizarea „teritoriilor" narațiunii sub forma unor fragmente delimitate în desfăşurarea spiralei, conferind imaginilor rezultate semnificația unui cod unic, ce-şi împleteşte, în infinitul mărunt, armoniile şi esența.

Începutul romanului a devenit, în tradiția criticii blecheriene, locul favorit al căutării punctului zero al halucinantei călătorii a *Întâmplărilor*. În această privire fixată asupra unui punct static trebuie căutată semnificația inițială, desfăcută ulterior în noduri şi împletiri de sens, explorată în timp real prin locurile rele ale mereu aceluiaşi eu.

> „Când privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întâmplă câteodată să nu mai ştiu nici cine sunt, nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe ca şi cum aş fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personagiu abstract şi persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale."[2]

---

[1] Nicolae Manolescu, *Prin nişte locuri rele,* în *Arca lui Noe,* Editura Gramar, Bucuresti, 2000, p. 574

[2] Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Editura Aius, Craiova, Edi-

O clipă doar durează disputa dintre *eu* şi *un altul*, deoarece „în clipa următoare identitatea mea se regăseşte, ca în acele vederi stereoscopice unde cele două imagini se separă uneori din eroare şi numai când operatorul le pune la punct, suprapunându-le, dau deodată iluzia reliefului."(*Ibidem*) Lipsa identității, regăsirea identității: între ele, un moment suspendat al confuziei şi inaderenței la sine, un interval al abstractizării eului, proces cardinal continuu, derulat pe întreaga suprafață a romanului. Acesta este, prin urmare, capul unghiului în explorarea irealității, locul unde trebuie aşezat unul dintre cele mai importante avertismente asupra posibilelor interpretări: „Viziunile povestitorului lui M. Blecher sunt himerice, ontic incerte, nu pur şi simplu rezultatul unei relativizări psihologice ."[3]

> „Pentru a exista, el ar trebui să conție ceva din stupefacția care mă cuprinde când privesc o persoană în realitate şi apoi îi urmăresc cu atenție gesturile într-o oglindă, apoi ceva din dezechilibrul căderilor în vis cu şuierătoarea lor spaimă ce parcurge şira spinării într-o clipă de neuitat; sau ceva din ceața şi transparența locuită de decoruri bizare în bulele de cristal." (*Î.ir.i.,* p. 47)

4.2. Argumente pentru „modelul Blecher"

În intenția de a rediscuta canonul literar interbelic, Mihai Zamfir[4] dezvoltă o teză temerară la data enunțării ei, aceea că proza deceniului al patrulea, caracterizată în diferite contexte drept creația inovatoare şi compactă a unei generații, prezintă nu doar o unitate bine închegată la nivelul viziunii, ci îşi are nucleele majore ale semnificației fixate în materia densă a unor opere reprezentative, între care *Întâmplări în irealitatea imediată*, romanul lui M. Blecher, deține un rol paradigmatic. Anunțată sub forma unei concluzii, către finalul capitolului *Maestrul*

---

tura Vinea, Bucureşti, 1999, p. 43; pentru a nu mări excesiv numărul notelor de subsol, vom apela la următoarele abrevieri: *Î.ir.i.* = *Întâmplări în irealitatea imediată* şi *V.l.* = Vizuina luminată.

[3] *Ibidem*, p. 560.

[4] Mihai Zamfir, *Maestrul din umbră*, în *Cealaltă față a prozei*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1988, pp. 139-175.

din umbră. Proza lui M. Blecher şi proza anilor '30, problematica în jurul căreia Zamfir şi-a construit argumentaţia vizează, în sens larg, romanele semnificative ale perioadei menţionate, în acelaşi timp în care identifică *Întâmplările...* lui Blecher cu o matrice după care proza generaţiei '30 şi-a delimitat conturul.

> „Întrebarea care se pune este dacă le putem găsi tuturor un numitor comun, o marcă unificatoare. Una pare a se impune cu deosebire – şi anume vocaţia tot mai abstractizantă a naraţiunii. [....] În această tendinţă universală, *Întâmplările...* lui Blecher devin paradigmă: ele conţin naraţiunea cea mai abstractă şi mai teoretică dintre toate. Roman fără subiect, în care faptele au valoare simbolică sau pretextuală, el simbolizează noul tip de naraţiune al deceniului, naraţiune mult mai răspândită decât ne putem închipui. [...] În pletora de romane a deceniului patru, *Întâmplările...* simbolizează sensul inovaţiei."[5]

Termenii analizei sunt, dintru început, specifici unei retorici persuasive. „Al cui simbol este romanul lui Blecher? Fără îndoială, simbolul „noii proze" a anilor '30"[6], al cărei potenţial major nu s-a pierdut, ci poate fi identificat într-o „suită de mici capodopere". (*Ibidem*) Dacă aceste trăsături ar putea fi valabile şi în cazul celorlalte două creaţii notabile ale lui Blecher, *Inimi cicatrizate* şi *Vizuina luminată*, *Întâmplări în irealitatea imediată* ar dobândi statutul capodoperei iradiante. Acesta este un text a cărui forţă determină remodelări ale perspectivei reprezentării literare, precum şi reluări inovatoare ale marilor teme ale tradiţiei, devenite semne cardinale ale modernităţii – inocenţa, memoria, subiectivitatea, descoperirea lumii prin contemplare şi vis, căutarea sensului major, dar şi a semnificaţiilor mărunte ale existenţei, dragostea şi moartea, în contextele lor stranii, liminare. Ipoteza este, prin urmare, aceea că „Stilistic, *Întâmplările...* reorganizează involuntar, din punctul nostru de vedere, structura internă a unui *corpus* format din romanele experimentaliste ale unui întreg deceniu, oferindu-le o coerenţă nouă şi nebănuită.."[7]

---

[5] Mihai Zamfir, *Maestrul din umbră*, în *Cealaltă faţă a prozei*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1988, p. 174.
[6] *Ibidem*, p. 140.
[7] *Ibidem*, p. 143.

„Modelul canonic, modelul Blecher”[8] dobândeşte consistenţă cu ajutorul unei demonstraţii punctuale, având scopul bine definit de a dovedi similitudini, convergenţe şi influenţe între autorii vizaţi (Eliade, Sebastian, Fântâneru, Holban, Bonciu) şi, într-un plan extins, de a aşeza acest model canonic într-un spaţiu central al „marelui” canon literar românesc, clar determinat de liniile majore ale modernităţii. Câteva decenii mai târziu, Nicolae Manolescu va întări această concluzie într-un volum cu valoare normativă, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*: „Unul dintre cei mai originali scriitori interbelici din speţa avangardiştilor, M. Blecher are astăzi, ca şi Mateiu I. Caragiale, cea mai înaltă cotă de preţuire.”[9]

Expunerea lui Mihai Zamfir se coagulează în jurul unor nuclee semiotice, definite, în terminologia structuralistă a lui M. Rifatterre, „unităţi de signifiance”[10]. Determinate de o „oblicvitate sematică” (*obliquité sémantique*) – înţeleasă ca o „deplasare, distorsionare, sau pur şi simplu creare de sens nou în cadrul unor unităţi semantice care depăşesc fraza”[11] şi revelate prin intermediul unei „reprezentări răsturnate” – o *anti-mimesis*, în formularea lui Zamfir, aceste nuclee semiotice pot fi considerate nişte *matrice* [12], din a căror transformare rezultă episoadele distincte ale romanului şi unitatea internă a acestuia, în acelaşi timp. Aceste matrice, „uneori reductibile la un cuvânt sau la o singură sintagmă”[13] sunt căutate în romanele ilustrative ale generaţiei, pentru a dovedi, din perspectivă stilistică, o realitate revelată doar prin apropierea de fiecare dintre aceste lumi ficţionale: „toate romanele scrise de scriitorii experimentalişti ai deceniului patru constituie un mare text uniform”, iar „*Întâmplările...* reorganizează involuntar [...] structura internă a unui corpus format din romanele experimentaliste ale unui întreg deceniu, oferindu-le o coerenţă nouă şi nebănuită.”[14]

Urmând trama narativă, Zamfir identifică cinci unităţi de semni-

---

[8] *Ibidem*, p. 172.

[9] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008, p. 751.

[10] M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, p. 11.

[11] Mihai Zamfir, *op. cit*., p. 143

[12] *Ibidem*.

[13] *Ibidem*.

[14] *Ibidem*.

ficație majore în romanul lui Blecher: *indeterminarea individualității*, *boala ciudată*, *sexualitatea aberantă*, *lumea obiectelor* şi *obsesia thanatică*. Aceste nuclee semantice se regăsesc, după ipoteza criticului, diseminate în marele text al literaturii interbelice (acea proză a „autenticității şi experienței", în expresia lui Ovid. S. Crohmălniceanu), identificabile în expresiile mai evidente sau mai palide ale fiecărui discurs romanesc în parte. Expunerea demonstrației convinge însă mai bine prin ceea ce nu formulează direct: aceste „focare", iradiind semnificații precum cele numite anterior, aparțin unui nivel esențial al expresiei modernității literare, sunt spații de rezonanță ale tensiunii şi ale interogațiilor unei noi sensibilități. În acest sens, mai mult decât la nivel stilistic, ceea ce poate fi afirmat ca *pattern* modelând o viziune rezultă, pe un prim nivel al analizei, dintr-o explorare necesară a articulațiilor lumii narative.

Romanele racordate la această „realitate imediată" a *Întâmplărilor...* sunt, printr-o deducție implicită, acele texte prin care romanul lui Blecher îşi justifică rolul modelator. De la *Jocurile Daniei*, *Maitreyi* , *Huliganii* şi până la *Interior* sau *Pensiunea doamnei Pipersberg*, toate operele observate prin prisma categoriilor moderne blecheriene conțin fragmentar ipostazieri ale respectivelor categorii. Zamfir afirmă însă, în chiar primul paragraf al studiului, că intenția ar fi aceea ca, printr-o „operațiune aproape imposibilă [...] să impună, cu argumente stilistice, un mare prozator."[15] Este amintită, în cele ce urmează, o ipoteză care, formulată altfel, ar situa demersul în sfera discursivă a protocronismului. Intenția autorului este însă susținută de o serie de argumente ce justifică aşezarea lui Blecher într-o avangardă a existențialismului european :

> „[...] observăm că reforma prozastică a lui M. Blecher – consonantă cu cea a lui Anton Holban, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, H. Bonciu, C. Fântâneru, Octav Şuluțiu, Al. Robot etc., toți precedați de Camil Petrescu – a însemnat o noutate absolută, şi nu doar la nivelul literelor noastre. Înainte de a lua o formă definită în proza franceză a anilor '40, existențialismul literar s-a născut în zona dunăreană: e vorba de consonanța vibratilă, de traducerea involuntară a unor principii filosofice, iar neaşteptatul rezultat ne poate lăsa visători. Atunci când Heidegger şi Jaspers îşi duceau până la capăt lecția teoretică, un grup

[15] *Ibidem*, p. 139.

> de prozatori români traducea în literatură aspirația ultimă a doctrinei existențialiste, angrenându-se în căutarea unei himere: în dezvăluirea completă, netrucată (cultural) şi autentică (ontologic), a personalității umane. A reuşit? Ar fi reuşit, poate, în alte condiții istorice. Dar neajunsă la maturitate, înecată în zgomote colaterale şi explicată fals prin concepte conjuncturale, de natură polemică sau politică, experiența tinerilor din deceniul patru n-a căpătat unitatea şi profilul distinct la care ar fi avut dreptul."[16]

Astfel se afirmă unitatea ideatică a unei generații, acceptată în sens larg ca prima generație autentic modernă a literaturii române, realizându-se totodată şi o conexiune de primă linie cu un vast context european al modernității. Studiul urmăreşte, cu maximă aderență la texte, deformările şi mutațiile modelului Blecher, hiperbolizarea şi estomparea nuanțelor lui.

O posibilă valorificare a concluziilor acestui studiu ar implica premisele modernității exemplare ale operei lui M. Blecher, dispersarea lor în logica internă a romanelor şi încercarea de a restitui, printr-o radiografie „moleculară" sau o privire abisală în plasma alcătuirii lor, un model poetic similar unei amprente genetice. O posibilă hologramă a unui spectacol ultim şi devastator, o punere în scenă a unei apocalipse subiective, o înşiruire secvențială de instantanee ce reproduc, cu o disperare rece, graficele tremurate ale neputinței de a ieşi din propria identitate, din rețelele organice ale corpului şi ale lumii.

Un aspect interesant al relației dintre textul romanului şi textul critic provine, în cazul de față, dintr-o încercare a celui de-al doilea de a urmări, cu un ochi transferat adesea din spațiul privirii în cel al locuirii, adică în chiar interstițiile textului, generarea unei lumi narative din expunerea discursivă a traiectelor unei conştiințe oscilând între nelinişte, criză şi uitare de sine. Se impune cu precădere un discurs ce vizează constante, forme specifice, expresii tipice, viziuni complementare, simetrii interioare, modele textuale menite să reveleze țesutul organic, păstrând încă urmele fluidelor ce i-au conferit viață şi autenticitate. Zamfir identifică nuclee de semnificație, Negoițescu anumite „constante formale"[17], Balotă expune o analiză succintă a formelor cri-

---

[16] *Ibidem*, p, 140.

[17] Ion Negoițescu, *M. Blecher sau „Bizara aventură de a fi om"*, în *Engrame*, Editura Albatros, 1975, p. 124.

zei, patosului şi imaginarului materiei[18], Manolescu traversează „locurile rele" ale „fatalei ipseităţi"[19], Ţeposu caută o definiţie a prozei lui Blecher în „organizarea epică a trăirilor"[20], iar Dinu Pillat punctează cu maximă necesitate un aspect exemplificat „în înţelesul cel mai evoluat modern" în opera autorului în discuţie – „autenticitatea subiectivă"[21]. Numeroase alte exegeze au intenţii mai precis ţintite (spre exemplu, cea a Alinei Pamfil, în identificarea unei *poetici a alveolarului*) sau remarcă profunzimi în aspecte cât se poate de evidente – „cazul" Blecher este ilustrativ pentru raportul operă / destin (pe această idee se bazează demersul lui Norman Manea, cu intenţia de a recupera biografia şi creaţia într-o imagine unitară, generată în mod vizibil de conştiinţa unui scriitor). Într-un demers remarcabil, de dată recentă, Doris Mironescu explorează „relaţia ambivalentă dintre viaţă şi operă"[22], feţele mereu schimbătoare ale existenţei scriitorului, aşa cum apar în texte personale, în corespondenţă, şi modul în care acestea se reflectă în creaţie.

Având în atenţie datele importante ale acestor abordări critice, se pot evidenţia, complementar surselor ce subliniază cu precădere caracterul emblematic modern al prozei lui M. Blecher, câteva observaţii asupra unor particularităţi de poetică şi expresie prezente în interiorul unei viziuni singulare în spaţiul literaturii române. *Întâmplări în irealitatea imediată*, romanul de debut, stabileşte câteva repere de natură modernă într-un discurs romanesc reprezentativ pentru sensibilitatea intervalului cultural în care se cristalizează.

Una dintre cronicile cele mai entuziaste ale *Întâmplărilor...* îi aparţine lui Mihail Sebastian. El crede „că apariţia lui M. Blecher în literatură este un fapt revelator şi un moment de care se va ţine seama."[23]

---

[18] Nicolae Balotă, *M. Blecher şi realitatea mediată a creaţiei* în *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului XX*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974, pp. 153-181

[19] Nicolae Manolescu, *op. cit*,. p. 574

[20] Radu G. Ţeposu, *Noroiul şi placa de gramofon*, în *Viaţa şi opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p. 101

[21] Dinu Pillat, *M. Blecher* în *Mozaic istorico-literar*, Editura Eminescu, 1971, p. 149

[22] Doris Mironescu, *Viaţa lui M. Blecher. Împotriva biografiei*, Editura Timpul, Iaşi, 2011, p. 11.

[23] Mihail Sebastian, *M. Blecher. Întâmplări în irealitatea imediată*, în „Rampa", an 19, n.5432 din 22 februarie1936, p. 1, *apud* M. Lascu (ed.), *M. Ble-*

Are o înțelegere imediată a unei evidente calități inovatoare a romanului – „Poet, Blecher scrie cu imagini de o preciziune vizuală derutantă”[24], şi are, tot raportat la text, intuiția unor fragmente de geniu. O ultimă observație aşază, la finalul unui traseu hermeneutic ce are rolul de a impune un vizionar, marca autenticității: M. Sebastian nu ar remarca geniul într-o simplă carte de literatură – „Nu aş spune acest lucru despre o carte de literatură – dar *Întâmplări în irealitatea imediată* nu e o carte de literatură.”[25]

Refuzul lui Sebastian de a accepta doar literaritatea textului lui Blecher se justifică prin emoția directă provocată de lectura lui: „Este jurnalul unei sensibilități, al unei inteligențe, al unei singurătăți populată de umbre şi lumini secrete. Îl citeşti cu sentimentul de a face nu cunoştința unei cărți, ci cunoştința unui om.”[26]

Romanul poate fi, într-adevăr, mai mult decât literatură. Critica a convenit că o delimitare categorică între literatură şi existență poate exclude, în acest caz, o serie de conexiuni surprinzătoare. Dar atunci când textul este lăsat să-şi expună alcătuirea, când sunt căutate aglomerările de semne formând matrice revelatoare, atunci literatura se interpune, asemeni unui ecran animat de o poveste-capcană, între realitatea narațiunii şi cititor. Şi doar în acest spațiu al lecturii, pe o direcție a interpretării dată de noi împletiri între referenții realității evidente, tonul confesiunii şi garanția incontestabilă a jurnalului, ficțiunea exprimă rătăcirea revelatorie a protagonistului în *irealitatea imediată*.

Povestea se desfăşoară după o ordine impusă de necesitatea dezvăluirii graduale a noii lumi ascunse între obiectele familiare ale realității. Trama narativă se generează prin auto-expunere – nimic nu se petrece fără a deveni *întâmplare* –, firul istorisirii, ducând fibra sensului la noi nivele de percepție a lumii şi de expunere a proceselor secrete prin care ea se lasă contemplată, se ascunde, înşeală ochiul sau rămâne în materia ei inertă, inaccesibilă oricărei înțelegeri, la distanță de vagabondul interogativ – protagonistul unei false călătorii într-o lume ficțională fundamentată pe aparență şi disimulare.

---

cher, mai puțin cunoscut, Editura Hasefer, 2000, p. 226.

[24] *Ibidem*.

[25] *Ibidem*.

[26] *Ibidem*, p. 224.

Întregul roman pare a se afla în căutarea unui pattern, aşa cum s-ar afla orice relatare nemairostită în căutarea unei forme în stare a o face inteligibilă, cu toată obscuritatea implicită a subiectivismului. Coborând/urcând spirala interioară a narațiunii, într-un spațiu în care direcția a devenit doar vector şi sens, se observă că ea urmează un model susținut de alternanța contemplație – angoasă – criză, urmată, (până la episodul – suprarealist în esență – al tentativei de suicid) de o *întâmplare* cu rol absolutizant, catharctic, marcând dublul sens al crizei, distrugere şi re-echilibrare, cel mai adesea sublimat într-un incendiu, o viziune „finală", moartea.

În termenii proprii romanului, *întâmplările* sunt, de fapt, evenimente fragmentare dintr-o narațiune coerentă – *înțelesul vieții mele* (*Î.ir.i.,* p. 112) –, aproape imposibil de recuperat însă. Efortul narativ, argumentativ, persuasiv, acesta este: de a face inteligibilă o narațiune secundă, crescută pe un miez al adevărului, un discurs autonom, o poveste impersonală a eului ce se vede povestit de o voce străină, dar obiectivă, fidelă realității.

Ca unică stare a lumii definită nominal, irealitatea se desprinde ca forță adiacentă dinamicii episoadelor, ea este atmosfera superioară, orizontul-cadru al tuturor evenimentelor. Ion Pop aşează termenul în vecinătatea avangardei, introducând totodată, pe filiera Breton, ideea deteritorializării lumii narate, aşezarea ei pe un fundament incert, schimbător:

> „«Irealitatea imediată» este corespondentul, de fapt, al «suprarealității» definite de André Breton, în latura ei stranie de «dépaysement», de angoasă asociată cu o anume euforie paradoxală, provocată de «miraculosul» ascuns în însăşi stranietatea obiectelor şi evenimentelor înconjurătoare. Faptul cel mai banal, obiectul cel mai insignifiant în aparență pot deveni şi la Blecher prezențe insolite, misterioase, chiar agresive."[27]

Adăugând nuanțe modelului enunțat anterior, într-o imagine schematică, poetica cercurilor concentrice evoluează, în interiorul acestui roman, în forma unei spirale (amplificată uneori de încleştarea

[27] Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, Bucureşti, 1990, pp. 394-395.

conştiinței în criză şi transformată, la nivelul percepției, în vertij, delir, leşin), având drept cauzalitate permanența unor stări ineluctabile: *căderea privirii prin lume*[28], contemplarea, întâmplarea stranie (nucleu al episodului), angoasa precedând criza, şi momentul suprem marcat inevitabil de însemnele dezastrului.

4.3. Cercul vicios al identității – cincisprezece capitole şi un epilog

În imaginarul operei lui Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată* are rolul de a prezenta, încă de la primele pagini, două dintre problematicile esențiale ale prozei sale – angoasa identitară şi redimensionarea sinelui pe coordonatele unei noi ontologii –, delimitată, aşa cum se va vedea în celelalte două volume, *Inimi cicatrizate* şi *Vizuina luminată*, de universul bolii. Boala ciudată, paludismul, numeşte restrictiv, în acest roman, o serie de manifestări de mare impact în conturarea prezenței fizice şi metafizice a protagonistului, anunțate şi ele printr-un termen ambiguu: *crizele*.

Veritabile incursiuni în spațiul contopirii eului cu lumea, crizele vor fi înlocuite, odată cu ieşirea din timpul *Întâmplărilor...* – din adolescență, de o maladie fatală, un morb care nu mai erodează doar granița dintre realitate şi halucinație, ci chiar suportul dur şi concret al prezenței fizice – sistemul osos. Dubla evoluție se desface din esența primelor două capitole ale acestui roman de debut, ramificându-se ulterior într-un cosmos aparte, aflat la rândul său sub semnul unei stări-limită ce face trecerea ființei prin toate locurile întunecate ale trupului macerat de suferință.

> „Când privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întâmplă câteodată să nu mai ştiu nici cine sunt, nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe ca şi cum aş fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personagiu abstract şi persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale:"(*Î.ir.i.,* p. 43)

[28] V. Alina Pamfil, *op. cit*., p. 158.

Acest prim paragraf al romanului are un rol multiplu – acela de a stabili repere în universul romanesc, de a introduce noțiuni-cheie, de a crea o atmosferă. Mai mult, implică prezența unui eu secund, o transpunere în abstract a „persoanei reale", față de care „eul prim" se așează într-o poziție adversă. Două stări ale ființei într-o singură prezență reală, un „personagiu" şi o „persoană" – acestea sunt datele de început ale unui periplu prin lumile neliniştite ale identității. Aşezarea acestui incipit în tradiția rimbaldiană a eului devenit „un altul" semnifică o primă conectare a romanului la artera-flux a modernității estetice. Astfel de conexiuni sunt necesare în aceeaşi măsură în care este necesară expunerea naturii interne a acestui roman, a categoriilor poetice şi expresive menite să caracterizeze universul *Întâmplărilor*... în termenii unei modernități aparte. Cum existența „personajului" implică şi prezența unui mimesis în raport cu „persoana" reală, rămân de analizat şi parametrii acestei ficționalizări a eului, realizată mai degrabă pe modelul acelor „vederi stereoscopice unde cele două imagini se separă uneori din eroare"(*Î.ir.i.,* p. 43) decât printr-o metamorfoză.

O ipoteză interesantă deduce Al. Protopopescu din această scindare a eului, inerentă crizei identitare. Celor două forme de manifestare a prezenței, persoana şi personajul, le corespund două instanțe textuale distincte, având fiecare un rol bine determinat în corelarea lumilor narative instaurate prin viziune. O privire bifocală, prin urmare, generând un text „supravegheat" de naratorul faptelor, cel ce asigură inteligibilitatea evenimentelor, şi, de la o altă distanță, de către analistul ce măsoară adâncimea textului. Această bifurcație la nivel narativ, regăsibilă şi în *Vîzuina luminată*, este, de fapt, clivajul firesc al viziunii din realitatea ce i-a favorizat existența[29]:

> „Ambiția acestui personaj «dublu» e să convingă că materia «mediată» de povestitor şi «irealitatea imediată» edificată de analist sunt două fronturi contingente, inseparabile şi echivalente ale existenței. Viața (ca şi romanul) înseamnă pendulare a ființei între cele două universuri complementare."[30]

---

[29] Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Editura Eminescu, București, 1978, p. 232

[30] *Ibidem*.

O consecință firească este reversibilitatea «persoanei reale» în «personagiu abstract», procesiune „definită, – nici nu se putea altfel – cu cuvântul de ordine: criză."[31]

Intervalul stării incerte a identității este, de fapt, un moment suspendat în alunecarea timpului, şi el imperceptibil, alienant, fiind rezultatul unui efort de concentrare asupra unui „punct fix pe perete". Ceea ce seamănă cu un straniu exercițiu de hipnoză este primul act al unui monolog dramatic, acutizat în gama înaltă a subiectivității, de unde şi aspectul de jurnal sau autoficțiune. Asupra acestui aspect trebuie insistat, în primul rând datorită faptului că stabileşte câteva trăsături importante în ceea ce priveşte natura romanului. Se discerne aici un mod cu totul aparte de intersectare a autenticității autobiografice inserate pe filiera confesiunii cu o propensiune de mare forță spre limitele îndepărtate ale fabulației. Într-un areal imaginar instituit de o implicită criză a conştiinței, discursul autoreflexiv este generat de o serie de nuclee izolate ale acestei crize – adevărate focare de semnificație, având proprietăți metaforic similare maselor radioactive, ele schimbă însăşi structura materiei narative printr-o gamă de mutații ireversibile. Se atinge astfel starea de propagare a semnificației pe nivelele paralele ale aceleiaşi direcții epice, într-o înlănțuire în spirală a platourilor circulare desemnând câte un perimetru al alterării identitare.

O mai atentă nuanțare a acestei constante discursive poate fi susținută prin câteva opinii critice articulate pe baza evidentei incertitudini formale a corpusului narativ. Țeposu invocă, în vecinătatea unei analize a lui Lejeune asupra romanului autobiografic, argumentul nevoii de a defini romanele lui Blecher, refuzând subsumarea lor domeniului cert al jurnalului.

> „Ceea ce defineşte această proză e [...] tocmai organizarea epică a trăirilor. Romanele autobiografice (să le spunem aşa din nevoia de a le defini) ale lui Blecher fac saltul de la simpla notație referențială la narațiunea reflexivă, relatarea la persoana întâi fiind consecința unei opțiuni artistice conştiente."[32]

---

[31] *Ibidem*, p. 233.

[32] Radu G. Țeposu, *În căutarea identității pierdute*, *Studiu introductiv* la Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Corp transparent. Corespondență*, Editura Aius, Craiova, Editura Vi-

Absența pactului referențial, pentru a reveni la termenii lui Philippe Lejeune, încurajează, în viziunea lui Țeposu, identificarea dominantei ficționale a acestei proze, înțeleasă de către Eugen Ionescu sub forma unei „depăşiri" a stadiului primar al „umilinței laice, nedemne, neridicate de nici un principiu spiritual"[33] ce caracterizează, în opinia sa, mai toată literatura scrisă la persoana întâi singular. Blecher îi pare lui Ionescu un lucid, iar viziunea sa poartă însemnele unei cunoaşteri superioare:

> „Dar luciditatea d-lui Blecher nu se opreşte niciodată la psihologie, la efecte, la periferia sufletului, care n-are decât să rămână, şi de-acum înainte, în stăpânirea netulburată a aşa-zisei «literaturi de auto-analiză». D. Blecher, trecând prin psihologie, prin emoție, depăşeşte totuşi planul psihologic, realitatea prea superficială a emoției."[34]

Incertitudinea aşezării romanului într-o specie anume se regăseşte în concentrație maximă în fraza de debut a unui articol semnat de Pompiliu Constantinescu: „Cartea d-lui Blecher nu e un roman, dar nici un eseu, nu e un poem şi nici un jurnal intim."[35] Dar e „o inițiere în însăşi esența personalității"[36], în mod cert una ce permite, la capătul ei, afirmarea justă a unei crize existențiale majore, înțeleasă de N. Balotă într-un dublu sens: „Criza ontică este, în acelaşi timp, o criză a viziunii."[37] Acestei intenții taxonomice i se subordonează şi explicitarea materialului narativ în formule ce facilitează aderența cititorului la o lume narată având numeroase semnificații, expusă fragmentar.

Norman Manea, inventariind locurile, faptele şi personajele *În-*

---

nea, Bucureşti, 1999, p. 19.

[33] Eugen Ionescu, *Genul „Jurnalului",* în *„Facla",* an XVI, nr. 1578, 4 mai 1936*, apud* Georgeta Horodincă, *Structuri libere*, Editura Eminescu, 1970, p. 68.

[34] Eugen Ionescu, *Întâmplări în irealitatea imediată*, în *Facla*, 13 mai 1936, *apud* Georgeta Horodincă, *Structuri libere*, Editura Eminescu, 1970, p. 69.

[35] Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. 1, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 314

[36] *Ibidem*.

[37] Nicolae Balotă, *M. Blecher şi realitatea mediată a creației*, în *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului XX*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974, p. 157.

tâmplărilor..., a rezumat materia romanului la o înşiruire unitară de repere „simple şi teribile”[38]:

> „Imaginea unui perete privit îndelung până la delirul singurătății. Un mic orăşel. Vecinătatea hipnotică a lucrurilor. Grotescul vitrinelor. Spațiile bolnave ale absenței. Tainele periferiei. O vioară într-o prăvălie cu maşini de cusut. O femeie şi un adolescent. Rătăcirile senzualității. Moartea unui bătrân. Gândurile şi plictisul. Sala unui cinematograf care pare o baie publică. Bâlciul din care se decupează, într-o lentilă de telescop, panopticul. Viața secretă şi tentaculară a obiectelor. Halucinațiile. Vinovăția. Ruşinea. Spaimele. Arşița. Somnul. Şoarecii, peştii într-un acvariu, rochiile dintr-un dulap, mirosul putreziciunilor la malul unui râu.”[39]

Nicolae Manolescu a intitulat, cu o intenție mai degrabă ludică, fiecare dintre episoadele romanului, întregind astfel iluzia unei posibile ordini într-o expunere voit fragmentară, în care conexiunile între capitole se fac la nivelul prim al expresiei:

> „*Locuri rele*, *Senzualitate în prăvălia lui Eugen*, *Aparițiile şi dispariții senzaționale*, *Panopticum*, *La bâlci*”[40], „*Paul şi Ozy*, *Spălarea mortului*, *Dimineață după nuntă*, *Femei*, *Locul comun al visurilor mele*, *Noroiul*, *Coşmare*, *Un copac, Edda, un copac*, *Înmormântarea, simplă înşirare de obiecte*, *Somnul şi trezia*.”[41]

Această intenție ordonatoare, prezentă în substratul multora dintre analizele dedicate romanului, are funcția de a organiza materialul narativ într-o formulă care, deşi permite fragmentarea în scopul unei mai fine percepții a nuanțelor fiecărui episod, nu instituie o continuitate certă la nivelul prim al narațiunii. Mai mult, are rolul, pozitiv de altfel, de a spori iluzia înşiruirii aleatorii de personaje, obiecte şi întâmplări, ordonate în narațiune doar de hazardul subiectiv al memoriei. Cum importanța acordată unei coerențe interne a romanului poate fi observată în articularea unui pattern al desfăşurării epice, fiecare moment major al *Întâmplărilor* conține potențialul momentului următor, care va re-

[38] Norman Manea, *op. cit*., p. 262.
[39] *Ibidem*.
[40] Nicolae Manolescu, *op. cit*., p. 564.
[41] *Ibidem*, p. 569.

genera sensurile celui anterior pe un platou diferit al narațiunii. Aceste coordonate ilustrează, într-o simetrie a poeticii cu metafizica eului, corespondența dintre substanța romanului şi mutațiile/metamorfozele identității.

Care este sfera multistratificată a crizei, prin urmare, ce resorturi interioare permit implicarea în confesiune a palierelor de profunzime ale conştiinței? De o relevanță majoră este modul în care este transpusă toată această substanță bipolară, impregnată iremediabil de confuzie ontologică, într-un discurs fluid, depăşindu-se mereu pe sine în noi ascensiuni către marele neînțeles al identității, indicat încă din primele rânduri prin „teribila întrebare cine anume sunt."(*Î.ir.i.,* p. 43)

Un prim indiciu al caracterului specific modern al interogațiilor şi implicit al stărilor problematizate în această primă parte a romanului este denunțarea insuficienței limbajului în cuprinderea şi redarea unor semnificații ce traversează vertical toate punctele întunecate ale raportului dintre eu şi lume. Dilema filosofică este înlocuită, astfel, de premisa precarității esențiale a mediului de schimb dintre gândire şi reprezentare.

> „Cuvintele obişnuite nu sunt valabile la anumite adâncimi sufleteşti. Încerc să definesc exact crizele mele şi nu găsesc decât imagini. Cuvântul magic care ar putea să le exprime ar trebui să împrumute ceva din esențele altor sensibilități din viață, distilându-se din ele ca un miros nou dintr-o compoziție de parfumuri.
>
> Pentru a exista, el ar trebui să conție ceva din stupefacția care mă cuprinde când privesc o persoană în realitate şi apoi îi urmăresc cu atenție gesturile într-o oglindă, apoi ceva din dezechilibrul căderilor în vis cu şuierătoarea lor spaimă ce parcurge şira spinării într-o clipă de neuitat; sau ceva din ceața şi transparența locuită de decoruri bizare în bulele de cristal." (*Î.ir.i.,* p. 47)

Aici intră în funcțiune, de fapt, angrenajul analitic al romanului, prin afirmarea preponderenței imagistice a reprezentărilor conştiinței. Totodată, incapacitatea limbajului de a funcționa în relație cu „adâncimile sufleteşti" afirmă două nivele ale traseului narativ, valabile de la un capăt al *Întâmplărilor* la celălalt: seria evenimențială a intersectărilor eului cu lumea şi cu universurile ei subiacente – alteritatea, obiectele, materia – şi cu un sine însuşi dureros şi inconsistent; şi un al doilea

nivel, coagulat în referențialitatea primă a acestor evenimente, în zona imediată a semnificațiilor proiectate în sens invers față de vectorul tradițional, adică înspre *în afară*, aglomerate în jurul semnificantului într-un *halou.*[42] Exasperarea interpretării se desface ca dublă sarcină, atribuită atât protagonistului, aflat în căutarea *înțelesului vieții sale*, cât și cititorului, călător secundar prin *locurile rele* ale identității acestuia[43].

Reprezentarea vizuală se va impune încă de la început, prin afirmarea primatului *perspectivei*. Alinei Pamfil îi aparține o bună delimitare a categoriiler centrale ale perspectivei narative, caracterizată prin semnele *discontinuității*, *ambiguității* și *reflexivității*:

> „Perspectiva narativă este la M. Blecher nu numai discontinuă (urmează aparițiile intermitente ale imaginilor lumii) și ambiguă (șterge frontierele dintre vis și realitate), ci și reflexivă. Ochiul vede lumea dar în același timp se vede pe sine privind lumea, integrând, înfruntând sau lăsându-se dominat de universul neînsuflețit."[44]

Locurile blestemate sunt adevărați centri ai nevrozei pe o hartă vie și deopotrivă imaginară a provinciei (de esență bacoviană), ele potențează manifestarea conflictului dintre eul rătăcitor în spațiu și ochiul vizionar care înregistrează absența sensului călătoriei. Această realitate este indusă prin lipsa unei teleologii salvatoare, ceea ce revelează treptat caracterul infernal al inițierii. Aici se destramă o vastă rețea metaforică a tradiției, țesută în jurul unui lung șir de evenimente facilitând inițierea în misterele existenței și ale lumii, cu unicul scop al așezării eroului în fața propriei identități. Picarul modern vede această hartă a inițierii ca pe un labirint fatal al propriei rătăciri în pluralitatea infinită a semnificațiilor fiecărei „borne" din marea traiectorie.

Locurile întunecat-magice ale copilăriei, spațiile blestemate ale *Întâmplărilor* sunt proiecțiile enantiomorfice ale unui topos real în oglinda deformatoare a irealității. Acesta este punctul de emergență al viziunii, sau, în accepțiunea Alinei Pamfil, „«gradul zero» al eului și

---

[42] Acest model se regăsește într-unul dintre textele „exemplare" ale emergenței expresiei literare moderne din multiplele fracturi și deviații semantice ale narațiunii tradiționale – *Inima întunericului*, de Joseph Conrad.

[43] Cf. Manolescu, *op. cit*., p. 574.

[44] Alina Pamfil, *op. cit*., p. 162

privirii", o dual㠄deschidere spre non-existența și existența"[45], prezente simultan în „bizara aventură" a locuirii în lume.

> „Adevărate capcane invizibile, plasate ici-colo în oraș, întru nimic deosebite de aerul ce le înconjura – ele mă așteptau cu ferocitate să cad pradă atmosferei speciale ce conținea. Un pas, un singur pas dacă făceam și intram într-un asemenea «spațiu blestemat», criza venea inevitabil." (*Î.ir.i.,* p. 44)

Mascate de banalul peisajului, spațiile crizei favorizează indirect numirea acelor locuri definitorii în topografia memoriei protagonistului. Marcate afectiv, însă încărcate de o energie destabilizatoare, aceste locuri reprezintă un prim nivel al „inițierii", dacă e să numim evoluția complexă a stadiilor crizei existențiale. Lumile ficționale ale modernității literare conțin formule variate ale respingerii *formei*, înțeleasă ca opresiune și prizonierat, de unde o vastă expansiune a temei imaturității și nedesăvârșirii consistenței eului. Binomul variabil *copilărie*/*adolescență – criză* este un reper în discursul modern al travaliului identitar, instaurând o tradiție susținută de texte fundamentale precum *Rătăcirile elevului Törless* (Robert Musil), *Ferdydurke* (Witold Gombrowicz) sau *De veghe în lanul de secară* (J.D. Salinger).

Potențialul transformator al acestor spații este invers proporțional cu aparenta lor insignifianță: „o poiană mică din capătul unei alei, pe unde nu se plimba niciodată nimeni"(*Î.ir.i.,* p. 44) declanșează spasmul unui gând ce anulează orice proiect – „simțeam mai profund și mai dureros că n-aveam nimic de făcut în această lume, nimic alta decât să hoinăresc prin parcuri – prin poiene prăfuite și arse de soare, pustii și sălbatece". (*Î.ir.i.,* p. 45) Deșeurile organice ale unei fabrici de ulei de la marginea orașului, adunate între „malurile înalte și găunoase ale râului" (*ibidem*) îi provoacă un adevărat delir olfactiv, culminând cu înfrângerea finală – descinderea în goană disperată pe panta abruptă a malului, spre grota ascunsă, veritabil uter chtonian al regăsirii cu sine.

Peisajul neutru al orașului este maculat de locuri ce induc dramatice răsuciri în sine prin invazia bruscă a simțurilor de către senzații stranii și brutale, precum mirosul copleșitor al descompunerii. Structurate asemeni unor goluri negre pândind la marginea galaxiei – „încă-

[45] *Ibidem*, p. 163.

perea lumii se prăvălea haotic într-o gaură imensă cu puteri de atracție nebănuite"(*Î.ir.i.,* p.45) –, spațiile bolnave ale exteriorității fac trecerea spre cercul infernal al interioarelor, unde o nouă față agresivă a lumii se regăseşte în tăcerea imobilă a obiectelor grupate în decoruri sau izolate în singurătăți fantasmatice – bucata de dantelă neagră sau inelul țigănesc.

Înainte de a depăşi acest prim nivel al dislocării identitare, trebuie remarcată inserția, cu o clară intenție explicativă, a două fragmente ce conțin, ca într-un abis minor, semnificația primă a călătoriei în afara sinelui, în spațiile alienante ale exteriorității. Căutarea vizează celălalt „eu", la care raportarea se face nu precum la „un altul", ci în termenii unei inacceptabile absențe, deoarece acest eu alternativ nu se materializează într-un adăpost exterior, atât de propice ieşirii din celula epuizată a vechiului eu.

Acceptând, alături de Nicolae Manolescu, rolul *locurilor rele* ca „locuri ale evaziunii [...] nu din lume, [...] ci din sine însuşi"[46], putem identifica în rostogolirea periculoasă a paşilor pe linia abruptă a malului graba febrilă de a parcurge un teritoriu minat de primejdii, în drum spre vizuina secretă – recipient de rang secund al trupului asaltat de trăiri răvăşitoare. Iar acest teritoriu este emblematic pentru toate celelalte străbătute de către eul ce se poartă prin lume în căutarea formelor posibile în care identitatea sa ambiguă se poate ascunde.

Metafora *vizuinii obscure* (contraparte necesară a *vizuinii luminate*) revine într-unul dintre capitolele de final, când, încercuit de materia „dură şi imobilă" (*Î.ir.i.,* p. 88) ca de un inamic imbatabil, personajul-narator caută un adăpost, „un loc izolat în care să las[e] în voie capul să se odihnească"(*Î.ir.i.,* p. 88). Acest loc este cabina sufleurului de la varieteul din oraş. Trebuie subliniată aici observația lui Mihai Zamfir, a cărui remarcă, „atracția naratorului pentru ceea ce am putea numi «spațiu de ficțiune» pare la fel de acută ca pentru obiectele fictive"[47], este punctată prin notația justă „cabina sufleurului [...] joacă în ocurență rolul de centru absolut al spațiului fictiv"[48]. Mai mult un spațiu intermediar între zona ficționalizării prin intermediul limbajului şi dimensiunea

[46] Nicolae Manolescu, *op. cit*., p. 572.
[47] Mihai Zamfir, *op. cit*., p. 161.
[48] *Ibidem*.

lui funcțională, acest spațiu protector are un rol pozitiv tocmai prin faptul că desemnează un areal de „mijloc", în care textul nu există doar ca semnificant, ci își dezvoltă potențialul fabulatoriu în reprezentare, adică pe scenă. Între tăcerea grafică a textului şi vitalizarea lui spectaculară, cabina sufleurului este un fericit *in between*. Acesta ar fi şi momentul favorabil desăvârşirii conştiinței propriei materialități corporale :

> „Începui să mângâi extatic brațele fotoliului. Aş fi vrut ca situația în care mă aflam să mă pătrundă cât mai adânc, să cântărească în mine cât mai greu, să-mi parcurgă fiecare fibră a corpului pentru ca s-o simt verosimilă" (*Î.ir.i.,* p. 90)

O altă ipostază a aceleiaşi „ieşiri din sine" a fost remarcată de către Georgeta Horodincă în imaginea piciorului meduzei „care s-a întins peste măsură şi a căutat exasperat prin valuri până ce într-un sfârşit a revenit sub gelatina ventuzei" (*Î.ir.i.,* p. 44), în această metaforă autoarea văzând o definiție a „caracterului experienței lui Blecher şi ritmul ascuns care este alternant, al personalității ca şi al operei sale: necontenită evadare *în afară* şi întoarcere între frontierele naturale şi iremediabile ale identității sale."[49]

4.3.1. În căutarea sensului

Între diferitele modalități discursive exprimând *criza* (în accepțiunea ei imediată, *criza ontologică*), se delimitează în romanul *Întâmplări în irealitatea imediată* o manieră aparte de a semnala cauza primară a locuirilor succesive nefericite – a eului în sine, a individului în lume –, ea poate fi identificată ca *precaritate* sau *absență* a *sensului*. Noțiunile specifice exprimând această realitate, deşi diverse, converg spre ideea mai cuprinzătoare a unei propensiuni spre o stare aproape ideală a înțelegerii sensului lumii şi a propriei vieți.

Este evidentă implicația filosofică vizând necesitatea existenței unui raport purtător de sens între individ şi lume, în ciuda omniprezentei idei a „imperfecției oricăror manifestări în lumea asta, fie şi supranaturale." (*Î.ir.i.,* p. 48) Cu fiecare ocazie favorizată de generarea

[49] Georgeta Horodincă, *M. Blecher: Delir esențial*, în *op. cit.*, p. 45.

unei crize, protagonistului îi devine mai mult decât evidentă „profunda inutilitate a lumii". Capitolul *locurilor rele* se închide pe un ton ce semnalează, într-o intenție conclusivă, propagarea stării de anxietate şi ininteligibil dincolo de copilărie:

> „Când intrai în adolescență nu mai avui crize, dar starea aceea crepusculară care le preceda şi sentimentul profundei inutilități a lumii, care le urma, deveniră oarecum starea mea naturală.
>
> Inutilitatea umplu scobiturile lumii ca un lichid ce s-ar fi răspândit în toate direcțiile, iar cerul deasupra mea, cerul veşnic corect, absurd şi nedefinit, căpătă culoarea proprie a disperării.
>
> În inutilitatea aceasta care mă înconjoară şi sub cerul acesta pe veci blestemat umblu încă şi azi." (*Î.ir.i.,* p. 48)

Asumată ca intuiție a unui sens ascuns, ilizibil, însă vag perceptibil în masa opacă a materiei divizate în obiecte şi oameni, ideea acesta alimentează o largă arie de subansamble narative din textul blecherian. Înseşi datele problemei inițiale – inconsistența identitară - se modifică în raport cu inutilitatea axiomatică a angrenajelor realului. Deşi la început a funcționat ca o consecință a crizelor, acest sentiment se transformă, la intervale aproape regulate în cursul narațiunii, în explicația unică a dublei incompatibilități dintre individ – lume, individ – sine însuşi.

Niciun înțeles perceptibil nu pare a se afla în substratul crizelor, iar consecința lor nu este niciodată accesul la un sens major. Odată evaporată, criza nu lasă în urmă decât „simplul regret că n-am găsit nimic în adâncul ei" (*Î.ir.i.,* p. 44) sau uimirea distantă față de insignifianța prezentă a unui moment trecut explorat atât de intens: „Mă surprinde doar faptul că o lipsă totală de semnificație a putut fi legată atât de profund de materia mea intimă." (*Î.ir.i.,* p. 44) Destrămarea sensului este, într-un punct incipient, legată de prezența crizelor, dar fenomenul se regăseşte în fiecare eşec ce punctează evoluția circulară a protagonistului – revelația lumii obiectuale, aparența de inevitabil decor a structurilor existente în interiorul acestei lumi, decorurile particulare – *cinematograful*, *panopticumul*, *bâlciul*, *casa Weber*, *casa bunicului*. Această spirală se împleteşte cu o alta, generată în jurul momentelor de criză în care este sublimat sensul fiecărei *întâmplări* povestite – incendiul real de la cinematograf, incendierea imaginară a panopticumului, întâlnirea cu propria fotografie la bâlci, înmormântarea copilului,

moartea bunicului, baia de noroi, tentativa de sinucidere. Din împletirea spiralei desfăşurate pe traiectoria locurilor semnificative ce subîntind un alt topos major – interspațiul ce conectează realul şi fantasmagoria – în jurul unei spirale evenimențiale, rezultă imaginea alcătuirii romanului pe principiul unui echilibru formal necesar, dată fiind intensitatea şi frecvența crizelor manifestate în interiorul joncțiunii personaj-lume. Ceea ce pare o descriere fluidă a unor *întâmplări* petrecute în cadrele unor *locuri* este o desfăşurare sistematică, ordonată în conformitate cu un pattern recurent al *crizei*, articulat diferit în interiorul fiecărui episod în parte.

Deloc aleatorie, prezența nebunei oraşului aduce cu sine ideea autenticității ultime a omului eliberat de toate normele, dar care, printr-o ironie inconştientă, încă le păstrează forma, conferindu-le sensuri scandaloase pentru morala comună: „Îşi arăta sexul trecătorilor cu un gest ce dacă ar fi fost întrebuințat în alt scop ar fi fost numit «plin de eleganță şi stil».” (*Î.ir.i.,* p. 65) Ea este singura ființă din oraş „care înțelegea aceste lucruri”(*ibidem*), adică infertilitatea mecanică a cotidianului şi superficialitatea acțiunilor umane, grupate la nesfârşit în aceleaşi forme redundante.

Prinde contur treptat obsesia unei *semnificații ascunse* a existentului, prezența într-un imediat ininteligibil a unor constelații de sens păstrând, într-o misterioasă încifrare, înțelesul ultim al lumii, a vieții ei şi a vieții personajului lui Blecher. Prima suspectată a fi păstrătoarea unui asemenea secret grav este femeia de ceară din panopticum. Anunțând femeile de carne sau vis ale romanului, Clara şi Edda, femeia de ceară este, deopotrivă, o sublimare a lor:

> „Era imposibil ca femeia de ceară să n-aibă o semnificație adâncă şi turburătoare pe care nimeni n-o ştia. Cu cât o contemplam mai mult, cu atât înțelesul ei părea că se face mai limpede, persistând vag undeva în mine ca un cuvânt de care aş fi vrut să-mi amintesc şi din care nu sesizam decât un ritm îndepărtat.”(*Î.ir.i.,* p. 66)

Cea mai bine reprezentată conjuncție dintre imaginea vizuală şi imaginea textuală apare ca revelație a biografiei regelui Carol, caligrafiată microscopic în liniile fine ale portretului regelui şi al reginei. Totul, prin urmare, poate fi text încrustat mărunt pe suprafața lucrurilor, sensu-

rile pot fi vizibile şi accesibile, e nevoie doar de un ochi cunoscător care să le observe. Aici intrăm din nou pe un teritoriu incert, deoarece lumea însăşi se cere citită în semnele ei obscure, dar, în accepțiunea eroului lui Blecher, neputința de a pricepe semnificațiile ermetice ale lumii şi existenței se datorează unui defect de perspectivă, iar nu configurațiilor instabile în care lumea îşi fundamentează adevărurile:

> „[...] crescu în mine marea mea nesiguranță în tot ce vedeam: de vreme ce contemplasem atâția ani desenele fără a descoperi materia însăşi din care erau alcătuite, nu se putea oare întâmpla ca printr-o miopie asemănătoare să-mi scape înțelesul tuturor lucrurilor din jurul meu, înscris în ele, poate, tot atât de clar ca şi literele componente ale tablourilor?" (*Î.ir.i.*, p. 76)

Textualizarea imaginii cunoaşte, în ultimul capitol, o mutație specific modernă, în direcția unei esențializări a textului narativ într-o formulă nominală cu valoare absolută:

> „Când din nou şi din nou mă gândesc la aceste câteva lucruri, încercând zadarnic să le încheg în ceva ce aş putea numi persoana mea; [...] când eveniment şi oameni se desfac şi se închid în mine ca nişte evantaie, [...] atunci mi se pare [...] că din toate acestea va ieşi deodată cald şi intim un fapt nou şi autentic care să mă rezume clar ca un nume şi să răsune în mine cu un ton unic, nemaipomenit, care să fie acel al înțelesului vieții mele..." (*Î.ir.i.,* p. 112)

Redus la un fapt sau un nume, adevărul existențial al protagonistului, semnificația lui ultimă devine formulare scurtă, de durata unei expirații. La închiderea cercului narativ se confirmă statutul paradoxal al raportării eroului la propria poveste – încercând narativizarea de-nepovestitului prin intermediul unui limbaj precar, sărac în noțiuni adecvate realităților multiple şi contradictorii ale ființei, el nu a făcut decât să parcurgă traseul necesar descoperirii sensului într-o formulă lapidară, retrasă în sine din calea neantului semantic dominând edificiile realului.

În simptomatologia crizelor, a devenit deja un loc comun asocierea contemplației cu deznădejdea ineluctabilă cauzată de absența sensului lumii, în general, şi a *înțelesului vieții*, în planul restrâns al

individualității. Consecutivă revelației imaginii-text, o nouă modalitate interogativă se generează în jurul iubirii idealizante pentru Edda: „Cine era Edda? Ce era Edda? Pentru întâia oară mă vedeam în exterior, pentru că în prezența Eddei era întrebarea sensului vieții mele."(*Î.ir.i.,* p. 109)

Căutarea esențială a *Întâmplărilor* ar fi, prin urmare, una a sensului, decelabilă în dubla raportare (tranzitivă şi reflexivă) a individului la datele contingentului. În termenii acestei căutări se justifică dimensiunea proiectărilor repetate ale eului în imaginile lumii, sintetizate ca forme imature ale erosului (Walter, Clara) sau ca propagări parazitare ale prezenței (propria fotografie rătăcind prin lume, regăsită într-o vitrină de bâlci).

4.3.2. Reproductibilitatea mecanică a realului în imaginarul fotografic

Analizând „figurația teatral-artificializată a neantului"[50], alcătuită din lumea obiectuală şi elaborata strategie a decorurilor, Nicolae Balotă stabileşte o dublă semnificație atribuită fenomenului: *ontologică* şi *estetică*. Tensiunea dintre cei doi poli se încheagă pe modelul unor învelişuri succesive crescute în jurul dilemei-nucleu – izolarea oazelor de sens în haosul agresiv al vieții. Reprezentare programatică a obiectualizării tragice a propriului eu, întâlnirea cu fotografia reprezintă un moment ce reverberează unele dintre cele mai acute disonanțe ale modernității, având o importanță radicală în interiorul romanului lui Blecher.

Primul indiciu al interesului manifestat de către naratorul-personaj din *Întâmplări* față de imagine, privită ca suprafață de contact a realului cu imaginarul, apare în prima parte a romanului – persoana si personajul abstract se desfac, în procesul ambiguizării identitare, precum vederile stereoscopice separate uneori din eroare, dar suprapuse în grabă de un operator ce nu poate lăsa lucrurile fără identitatea reliefului lor. Acestei prime intuiții despre natura reprezentării îi urmează câteva venind din sfera densă a imaginarului erotic. Clara, amanta juvenilă

[50] Nicolae Balotă, *op. cit*., p. 178

aducând cu sine un întreg univers sexual compus din ritualuri stereotipe, „semăna întru totul cu o femeie pe jumătate goală, pe care o văzusem cândva pe o carte poştală pornografică ce mi-o arătase un covrigar la grădină." (*Î.ir.i.,* p. 50) Prezența femeii, având o consistență aproape ireală, este risipită în obiecte-fetiș exotice sau morbide, precum inelul țigănesc sau bucata de mătase neagră cu dantelă, iar proiecția primară a identității sexuale se realizează tot pe un teritoriu obiectual, prin pana păstrată ca diafan înlocuitor falic, într-o copilărie a paradoxalei păstrări a inocenței prin experiențe bulversante.

Kitschul este resuscitat ca suport al estetizării decadente a sexualității – „Am avut întotdeauna o atracție bizară pentru afublările feminine şi pentru obiectele artificiale ieftin ornamentate". (*Î.ir.i.* p. 66) Amorul cu bucata de material negru (sfâşiată probabil dintr-o veche rochie de bal) aduce cu sine rendez-vous-uri erotice supravegheate de prietenul posesor al dantelei cu un ochi la fel de atent ca al unei matroane ce îşi vinde protejata cu ora oricărui străin dornic:

> „Pentru ca s-o văd îi dădeam timbre şi chiar bani. Atunci el mă conducea într-un salonaş de modă veche, în timp ce părinții lui dormeau şi mi-o arăta. Rămâneam cu bucata de mătase în mână, mut de stupefacție şi de plăcere. Prietenul meu stătea în pragul uşii şi pândea să nu vie nimeni, după câteva minute revenea, îmi lua mătasea, o punea în cutie şi îmi spunea: «gata, acum s-a isprăvit, nu se mai poate» "(*Î.ir.i.,* p. 66)

Inelul țigănesc este tot o impietate estetică, „un adevărat țipăt sexual" (*Î.ir.i.,* p. 67), o podoabă purtătoare de opulență senzuală. Descriindu-l, naratorul face elogiul unei metonimii a pulsiunii eros-thanatos:

> „Violetul cadavrelor prin asfixie lângă pornograficul roşu al jartierelor de femeie, paloarea de plumb a valurilor înfuriate în interiorul unei lumini macabre, ca semiobscuritatea cavourilor acoperite cu geam. Totul era înconjurat de mici frunze de aramă şi semne misterioase. Halucinant" (*Î.ir.i.,* p. 67)

Conclusiv, eul narator mărturiseşte: „mă impresionează astfel tot ce este imitat"(*Î.ir.i.,* p. 67), inventariind categoriile cele mai diverse ale obiectelor emigrate „din panopticum în viață"(*ibidem*) – „florile artificiale de pildă şi coroanele mortuare [...] pozele decupate cu care copiii

se joacă şi statuile ieftine din bâlciuri. [...] Isuşii în mărime naturală din bisericile catolice". (*Ibidem*)

Senzualitatea morbidă a femeii din panopticum este un garant al secretului ei, la fel de bine conservat precum ceara în care a fost modelată. Mireasa moartă şi îndoliată poartă „un trandafir uluitor de roşu"(*Î. ir.i.,* p. 66) între sâni, însemn magnetizant al erotismului ei îngemănat cu neantul.

Pe linia acestei frontiere între obiectual şi erotic se face alunecarea în sfera ostilă a Formei, având ea însăşi trei straturi „atmosferice", fiecare generat de excesul celuilalt: *materia*, *obiectele*, *decorurile*.

Bâlciul, ca ipostaziere clasică a provinciei, aduce cu sine aerul autentic al unei tristeți plenare ce-şi aşează însemnele peste lucruri şi oameni. Spațiul feeric este sufocat de o melancolie insuportabilă, farmecul său ludic e grav avariat de patina timpului ireversibil, destructiv, iar micro-universurile adăpostite sub marea cupolă a bâlciului sunt erodate de tragedii tăcute. În insulele bine tăinuite ale hiper-realității pot fi găsite adevăratele personaje ale marii ficțiuni ce animă acest cosmos voiager: artistul ce dă afară pe gât fum de țigară printr-un larinx artificial, „bătrâni palizi şi uscătivi [ce] înghițeau în fața publicului pietre şi săpun, fete tinere [ce] îşi contorsionau trupul." (*Î.ir.i.*, p. 69)

Numai aici putea avea loc întâlnirea cu fotografia regăsită într-o vitrină de bâlci într-o veritabilă ficționalizare mimetică a eului, acestui eveniment fiindu-i atribuită totodată şi funcția de a deschide o nouă falie în planul narațiunii. Efectul transmutației mimetizante se extinde şi asupra altor instantanee surprinse în timpul „bizarei aventuri". Orice scenariu e deschis personajului cameleonic, iar conflictul poate fi un accident în stradă sau o emoție cinematografică – abilitatea lui de a traversa granița realității e condiționată de fluiditatea identitară şi de clivajul eului tinzând mereu spre *în afara* membranei fragile a „persoanei."

Tendința de a deveni „personaj" nu e un efect al bolii ciudate şi nici al crizelor, ci e o strategie de insinuare a eului într-o realitate mai apropiată de natura evanescentă a ființei sale. Alcătuită din stări, condiționată de locuri şi evenimente, descompunându-se în accese de panică în fața absurdului vieții, această condiție de a fi nu garantează decât o permanentă stare failibilă.

Irealitatea imediată, concept cardinal în legitimarea demersului recuperării identitare, e definită negativ de-a lungul romanului, ca zonă

opusă noțiunii inconsistente de *realitate*. Deşi spațiul alocat aserțiunilor filosofice este învecinat cristalizărilor poetizante, Blecher expune riguros interiorul întors pe dos al masivei arhitecturi a materiei, enunțând, prin unica voce a protagonistului, mijloacele la îndemână pentru a pătrunde în Halucinaria. Totul e să înveți să priveşti structurile *realității* imediate:

> „Câțiva ani mai târziu văzui într-o carte de anatomie fotografia unui mulaj de ceară a interiorului urechii. Toate canalurile, sinusurile şi găurile erau din materie plină, formând imaginea lor pozitivă. Fotografia aceasta mă impresionă peste măsură, aproape până la leşin. Într-o clipă îmi dădui seama că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată, într-o structură pozitivă a cavernelor ei, astfel încât tot ce este scobit să devie plin, iar actualele reliefuri să se prefacă în viduri de formă identică, fără nici un conținut...” (*Î.ir.i.,* p. 63)

Aşa cum realul îşi conține contrapartea vidă, la fel şi prezența implică absența, fotografia fiind mediul ideal de reprezentare a acestei dedublări. Ea este o non-prezență, o obiectualizare a unui instantaneu devitalizat. Într-o lume imaginabilă ca nesfârşită înşiruire de „caverne şi scobituri” (*Î.ir.i.,* p. 62), imprimarea imaginii prezenței pe o suprafață străină imită metaforic ficționalizarea confesiunii.

Privită cu ochii celui din fotografie, realitatea este animată violent de o tainică ostilitate a obiectelor. Alinei Pamfil îi aparține o expunere clară a fenomenului: „Aparținând unor teritorii demarcate net şi având statut diferit, «persoana de carne şi sânge» şi imaginea sa fotografică, atunci când sunt inversate, afectează zonele profunde ale viziunii: ochiul care vede nu mai este cel real, ci cel din imagine”[51], în consecință, „răsturnarea perspectivei va determina perceperea viului ca obiect şi a obiectelor ca existențe vii şi agresive.”[52]

Acestei viziuni îi corespunde o estetică aparte, percepută ca exponențial modernă de către exegeții romanului, evidentă fiind înrudirea structurală cu Bruno Schulz, în direcția unei asimilări a artificializării lumii ca premisă a reificării. Această conexiune are rolul de a-l integra pe Blecher într-o vastă galerie a modernilor ce au teoretizat în scrierile

---

[51] Alina Pamfil, *op. cit*., p. 169.
[52] *Ibidem*.

lor alienarea ca re-ontologizare – Ovid S. Crohmălniceanu, secondat de Nicolae Manolescu, susține această „înrudire structurală" a lui Blecher cu Kafka, Bruno Schulz sau Robert Walser. „Facultatea de a se instala în nenorocire"[53], aşezată de către Crohmălniceanu ca liant între scriitorul român şi „corespondenții" săi europeni, este susținută de o similitudine a viziunii – „perspectiva asupra lumii constituie adevărata înrudire."[54]

În scopul unei mai clare identificări a modernității inerente a acestui aspect aparte în proza lui Blecher, nu trebuie pierdută din vedere compatibilitatea intelectuală şi creativă dintre autor şi promotorii perspectivelor filosofice pe baza cărora modernitatea s-a definit ca un construct unitar. Asimilarea concepțiilor existențialiste ale lui Karl Jaspers, afinitatea (întărită şi de o interesantă corespondență) cu Martin Heidegger sunt argumente definitive pentru a-l considera pe Blecher un modern de cea mai autentică speță.

Confruntat cu un dublu conflict, cauzat de realitatea incomprehensibilă şi de instabila agregare a identității, protagonistul trece, într-un parcurs destructurant, prin experiențe cruciale, culminând cu momentul „închiderii în vis" din finalul romanului, când nu doar limitele conştientului şi ale materialității sunt dizolvate de frisonul crizei ontologice, dar şi cadrele visului, altădată firesc mărginite de treziri salvatoare, devin acum limburi ale alienării definitive. Nici realitatea şi nici visul nu mai conferă iluzia suprapunerii celor două imagini ale sinelui, demontând proiectul unității identitare într-un puzzle fragmentat la infinit, imposibil de recompus, din cauza forței de respingere persistând între elemente, ca o maladie corozivă.

> „Vreau să mă trezesc şi somnul îmi atârnă greu de pleoape şi de mâini. Visez că mă agit, că dau din mâini, dar somnul e mai tare decât mine şi după ce m-am zbătut o clipă, mă cuprinde mai greu şi mai tenace. Încep atunci să țip, vreau să rezist somnului, vreau ca cineva să mă trezească, îmi trag palme cu violență ca să mă scol, mi-e teamă că somnul mă va scufunda prea adânc, de unde nu voi putea reveni niciodată, implor ca să mă ajute cineva..." (*Î.ir.i.,* p. 113)

---

[53] Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol.1, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 544.

[54] Nicolae Manolescu, *op. cit*., p. 561.

Aici se închide şirul denunțurilor vizând actul mimetic, transpunerea necreditabilă a unei false realități a ființei. În substrat, aşa se justifică şi favorizarea contemplației şi a confesiunii, deoarece din sincronizarea lor are loc emergența viziunii. Ca proiecții non-mimetice, deformatoare, ale transcrierii datelor indicibilului (precaritatea limbajului este invocată direct sau tangențial în toate momentele crizei), *fotografia*, *obiectele*, *visul*, şi, într-o instanță superioară a actului literar, *textul* însuşi, sunt rezultatele primare ale unui refuz.

Acest refuz este un semn al neîncrederii conştiinței moderne în potențialul de reprezentare al ficționalizării mimetice, dată fiind conjuncția a două proiecții ale realului, şi nu a două realități. Prin urmare, realității incerte îi corespunde o identitate centripetă, fapt ce anulează actul oglindirii, al reflectării şi al transpunerii nemediate. Plasma alienantă a irealității se interpune în spațiul intim dintre ochi şi lucruri, având funcția unui mediu catoptric. Imaginile rezultate se recompun în text, el fiind, posibil, maniera privilegiată prin care irealitatea imediată devine accesibilă şi inteligibilă în spațiul rescrierii textului în lectură.

4.3.3. Câteva lecții despre trup

În memoria copilăriei, descoperirea corpului are, pentru naratorul-personaj al *Întâmplărilor*, însemnătatea unei confirmări a existenței. Pe acelaşi suport inițiatic, desfăşurat în acord cu modelul poeticii unei circularități prelungite în spirală, materia corporală este expusă sub forma unor izotopi ce îi prezintă ipostazele posibile de-a lungul unui periplu printre obiecte personificate şi prezențe umane obiectualizate.

Prima etapă în şirul acestor ipostazieri are ca reper sexualitatea infantilă. Spațiu privilegiat în literatura modernă, această tematică atrage în narațiune o serie de întâmplări ilustrând reacțiile copilului şi impresiile determinante derivate din acestea. Sexualitatea nu este doar un strat primitiv al conştiinței, ci şi al memoriei:

> „Oricât de departe îmi răscolesc amintirile în adâncul copilăriei le găsesc legate de cunoaşterea sexuală. Ea îmi apare tot atât de nostalgică şi pură ca aventura nopții, a fricii ori a celor dintâi prietenii.”(*Î. ir.i.,*p.56)

Episodul Clara este o istorisire clasică a parcurgerii unui drum firesc către maturizarea sexuală, încurajată şi de infirmarea nenumăratelor superstiţii şi temeri legate de sexul opus, parţial construită pe elementele preexistente ale experienţelor iniţiatice anterioare. Această traversare a limitelor existente între copilăria asexuată şi intuiţiile din ce în ce mai precise legate de configuraţia raporturilor dintre genuri se developează, în discursul memoriei, ca traiectorie a pierderii inocenţei. Dată fiind natura contagioasă a interpretărilor psihanalitice, nu ne propunem mai mult decât semnalarea potenţialei lor conectări la marginile textului. Primele trei episoade ale descoperirii sexuale se situează oblic faţă de normele revelaţiei, dat fiind un element terţ perturbator – prezenţa tatălui ca autoritate punitivă, sau zidarul anonim ca deconspirator al secretului penei negre (acest obiect având funcţia unui obiect mistic în ritualul erotic). Întâlnirea cu sexul opus ocupă două momente bine conturate în jurul a două fetiţe, implicând naraţiuni despre firescul inocent al descoperirii celuilalt. Semnificaţia lor este paradoxal anulată şi amplificată de întâlnirea cu Walter, straniul daimon erotic a cărui apariţie deturnează firul povestirii spre o zonă obscură, înţesată de tabuuri şi mistere, intacte la data inserării lor în amintire:

> „Walter continua să-mi vorbească. Era însă atât de departe de mine şi atât de aerian încât părea o simplă claritate în întuneric, o pată de ceaţă agitându-se în umbră.
>
> – Întâi o mângâi pe fetiţă – auzeam ca prin vis – apoi tot cu pana te mângâi pe tine... Trebuie să ştii lucrurile astea...
>
> Deodată Walter se apropie de mine şi începu să mă zgâlţîie ca pentru a mă trezi din somn. Încet, încet, începui să-mi revin. Când deschisei bine ochii Walter stătea aplecat peste pubisul meu, cu gura strâns lipită de sex. Îmi era imposibil să înţeleg ce se petrece." (*Î.ir.i.,* p. 59)

Dispariţia lui Walter este însemnul încheierii unei etape. Ca şi cum episodul nu putea fi consumat decât sub aura unui moment bizar, atunci, în prima adolescenţă, pentru a-şi menţine importanţa peste vârste, este urmat de o legătură carnală, presărată cu fetişuri şi curiozităţi. Cronologia inversă a naraţiunii, în care „episodul Clara" conţine întâmplările din copilărie într-o structură medulară, indică intenţia întoarcerii în timp pentru a expune rădăcina lucrurilor, elementele constitutive ale unei erotici banale, construită însă pe un şir de experienţe neobişnuite.

Adolescentul se iubeşte pe ascuns cu Clara, sora mai mică a unui tânăr proprietar, comerciant de maşini de cusut, iar legătura se conturează în jurul apetitului său voyeurist: zile în şir o priveşte făcându-şi toaleta, până când intuieşte, în gesturile repetate ale fetei, acea „complicitate a viciului, mai adâncă şi mai rapidă decât orice înțelegere prin cuvinte" (*Î.ir.i.,* p. 52) Amintirea primei întâlniri este conservată în limbaj, aşa cum este de fapt păstrată integral memoria acelui timp:

> „Întâia oară când se întâmplă între noi lucrul pe care îl aşteptam de atâta vreme, provocarea ei fu de o simplicitate atât de elementară (şi aproape brutală) încât fraza aceea săracă pe care a pronunțat-o atunci şi verbul acela anonim pe care l-a întrebuințat îşi păstrează încă şi azi în mine ceva din virulența de-odinioară. Este de ajuns ca să mă gândesc mai mult la ele pentru ca indiferența mea prezentă să fie roasă ca de un acid şi fraza să redevie violentă, aşa cum a fost atunci."(*Î.ir.i.,* p. 52)

Accesul la misterul sexual se realizează după modelul unei inițieri multiple, ce oferă un fundament vast şi stabil experiențelor ulterioare. Şi, pentru a rămâne în sfera circumscrisă de atmosfera romanului, sexualitatea este un prilej de a arunca din nou o privire lucidă, dintr-o perspectivă nouă, în spațiile goale ale lumii, în abisul ei omniprezent. În aceeaşi direcție, Mihai Zamfir notează: „Poartă de acces spre vid, sexualitatea blecheriană devine o entitate super-umană şi echivalează cunoaşterea pură."[55]

Tot Zamfir subliniază încă o dată statutul paradigmatic al romanului lui Blecher în raport cu proza modernă a deceniului al patrulea. Aşezând în paralel *Întâmplările* cu romanele unor autori precum H. Bonciu, Anton Holban, Mircea Eliade, criticul ilustrează o serie de similitudini ce conectează romanul lui Blecher la percepțiile specifice ale erotismului, aşa cum s-au conturat ele în epocă. Prin urmare, cel mai apropiat ca structură de opțiunile erotice din *Întâmplări* pare a fi H. Bonciu. Acelaşi scenariu al surorii seduse (prima iubită a protagonistului e sora bărbierului Marcu Fişic) apare şi la el, degradat însă „într-o manieră de dramă suburbană"[56]. Toate personajele pasagere din *Bagaj* şi *Pensiunea doamnei Pipersberg* aduc un aer greu de rătăcire

[55] Mihai Zamfir, *op. cit*., p. 154.
[56] *Ibidem*.

în labirintul desfrâului, estetizat în nuanțele negative ale uitării de sine printr-o hiperestezie sexuală continuă. Servitoarele, prostituatele, fetele de liceu pervertite, muzele decăzute ale artiştilor, ciudățeniile feminine (Nora, fata cu părul verde) sunt grupate într-o galerie aparte, pe care eroul lui Bonciu o vizitează în periplul său spre anulare.

În cazul lui Eliade, „erosul fără erotism", deşi asociat ideatic prozei lui Blecher, funcționează divergent față de miza unui roman precum *Întâmplări în irealitatea imediată*. Estetica literară promovată de Eliade în romane precum *Întoarcerea din Rai* sau *Huliganii* (şi chiar în proza fantastică, dacă e să urmăm demonstrația lui Zamfir) are, mai mult decât aspectul unei reorganizări morale a opțiunilor atribuite personajelor, o altă direcție a demonstrației. Într-adevăr, e posibil ca „deceniul patru al secolului nostru [secolul, XX, n.m], [să fi] marcat, în proza românească, eliberarea definitivă de unele tabu-uri sexuale seculare, perpetuate de morala curentă"[57], însă climatul generației şi maniera devenită tendință nu oferă o rețea de susținere pentru toate variantele (sistematic reprezentative ca simptom al devierii de la normă şi ca germene al înnoirii), unele neavând o miză atât de coerentă precum cea postulată de Eliade. Jocurile periculoase, sfidarea moralei comune, fascinația vulgarității şi a perversiunii sunt în romanele lui Eliade impulsuri constructive în desprinderea, din întuneric spre lumină, a eroului său exemplar - prin excelență zeu al unei noi lumi – *huliganul.* Dominat de proiecte gigantice, el imaginează reconstruirea omului nou pe fundamentul propriei biografii, având tinerețea ca suprem atu şi voința de putere ca suport pragmatic şi ideologic.

Anton Holban, preferând clasicul resort al geloziei ca nucleu al dinamicii erotice, ilustrează un mod de asemenea tipic modern de a destructura intrigile previzibile ale romanului tradițional. Tensiunea unei necunoscute – în *O moarte care nu dovedeşte nimic,* incertitudinea morții „iubitei" – se transformă în axa de susținere a întregului demers narativ. Din nou, deşi tangentă manierei expozitive din *Întâmplări*, sfera erosului şi a sexualității deservesc un scop aflat la suprafața nivelului intențional – consemnarea fluxului existenței în manifestările specifice ale interiorității. Aşa cum apare în acest tip de discurs literar, asociat uneori în exces autenticității, spațiul interiorității nu este irizat de

[57] *Ibidem*, p. 153.

semnele marcante ale unei viziuni acute şi exasperante. Blecher este, dacă acceptăm rolul său paradigmatic, cel care a conectat cunoaşterea sexuală unui model corporal ce asimilează lumea prin toate simțurile (*ființa-burete*, cum îl numea Manolescu). Fără a căuta să modifice vreuna dintre alcătuirile imobile ale lumii (materia însăşi e un noian de „valuri împietrite"), aventurierul metafizic al lui Blecher îi caută sensul şi înțelesurile ultime.

Departe de a hiperboliza semnificațiile sexuale ale cunoaşterii, naratorul are, odată cu revelația structurii binare plin-gol a lumii şi revelația cavernei ultime, a spațiului propice regresiei la organic: „Mă gândeam altă dată la caverne şi scobituri, de la prăpăstiile în munți cu amețitoarea lor înălțime, până la caverna elastică şi caldă, inefabilă, caverna sexuală" (*Î.ir.i.,*pp. 62-63).

Înțelegerea adecvată a motivațiilor aflate în substratul acestor opțiuni de reprezentare a proteismului lumii materiale (oricând reductibilă la formula primară *plin-gol*) constă în acceptarea lucidității ca formulă apriorică de filtrare a realului. În această notă, „interioritatea, intimitatea, sunt privite în latura lor concretă, anatomică şi fiziologică, iar nu în aceea imponderabilă."[58] Spațiul-cavernă este, în accepțiunea lui Nicolae Balotă, o obsesie a imaginarului lui Blecher, iar „trecerea pozitivului în negativ şi a negativului în pozitiv, ca o transmutație a întregii realități"[59], o marcă distinctivă a originalității acestui imaginar.

Fixarea în real a cadrelor în care va avea loc expunerea eului vulnerabil, traumatizat de povara „bagajului" corporal, este repercusiunea unei vizibile apetențe pentru exhibarea montajului ascuns al celei mai apropiate alcătuiri materiale – propriul corp. Pornind din acest prim punct al vecinătății cu materia, criza îşi conturează, treptat, etapele. Revizuind stările cele mai tulburătoare în care substanța lucrurilor se poate închega – păpuşile de ceară din panopticum, cadavrele (copilul fotografului, bunicul), trupurile tăiate ale vitelor de la măcelărie, corpul scufundat în noroi – ochiul insomniac, de o luciditate perpetuă, severă, se întoarce spre autoreflecție în momentul apoteotic al crizei, când si-

[58] Radu G. Țeposu, *În căutarea identității pierdute. Studiu introductiv* la Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vîzuina luminată. Corp transparent. Corespondență*, Editura Aius, Craiova, Editura Vinea, Bucureşti, 1999, p. 17

[59] Nicolae Balotă, *op. cit*., p. 169.

nuciderea devine singura soluție în fața destrămării eului printre lucruri. Motivația primară a revoltei, ar fi, conform opiniei unui maestru al genului, Geo Bogza, „condiția biologică”[60], ceea ce desemnează viața trupului ca permanentă condiție a crizei identitare.

Ultimul moment anterior crizei finale este baia de noroi, într-o „masă curată şi sublimă de murdărie”, „la marginea oraşului, în câmpul târgului de vite”(*Î.ir.i.,* p. 93) Instrumentarul unei critici psihanalizante, deşi util în scopul unei hermeneutici plurale a textului, ar propaga episodul pe o orbită străină. Imersiunea în materia fetidă a noroiului este mai mult decât o regresie spre nucleul primitiv al conştiinței, ea este ritualul de semn invers al regăsirii trupului pierdut printre decoruri aride. Radu G. Țeposu observă natura paradoxală a oricărui gest integrator, de fiecare dată ratat – „exacerbarea iluziei atrage sentimentul artificialității”[61], aici săvârşit însă la rece, fără nicio prejudecată mediatoare între adolescentul exultând şi masa amorfă a noroiului: „Întâi ezitai. În mine mai luptau cu forțe de gladiatori muribunzi ultimele urme de educație. Într-o clipă ele se scufundară însă într-o noapte neagră, opacă, şi nu mai ştiui nimic despre mine.” (*Î.ir.i.,* p. 93)

Urmează expunerea densă a unuia dintre momentele cardinale ale desfăşurării narative – revelarea omogenității organice dintre protagonist şi noroiul primitiv din care îi este alcătuită, în interioritatea ei fizică ascunsă, ființa: „Eram acum crescut din noroi, una cu dânsul, ca țâşnit din pământ.[...] Eram sigur că şi arborii nu erau alta decât noroi închegat, ieşit din scoarța pământului. [...] Oamenii şi lucrurile tâşniseră din chiar această baligă şi urină în care eu îmi înfundam nişte ghete foarte concrete.” (*Î.ir.i.,*p. 94)

Prilejul este, însă, propice anamnezei:

> „Aceasta era carnea mea autentică, jupuită de haine, jupuită de piele, jupuită de mușchi, *jupuită până la noroi*.
>
> Umezeala lui elastică şi mirosul lui crud mă primeau până în

[60] Geo Bogza, *Întâmplări în irealitatea imediată*, în „Vremea”, 9 februarie 1936, *apud* Dinu Pillat*, M. Blecher*, Prefață la *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate.* Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. XII.

[61] Radu G. Țeposu, *Noroiul şi placa de gramofon*, în *Viața şi opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

> adâncuri pentru că le aparţineam până în adâncime. Câteva aparenţe, pur accidentale, ca, de pildă, cele câteva gesturi ce eram capabil să le fac, părul de pe cap fin şi subţire, ori ochii sticloşi şi umectaţi, mă despărţeau de imobilitatea şi străvechea lui murdărie. Era puţin, prea puţin în faţa imensei majestăţi a tinei". (*Ibidem*)

„*Noroiul* are în aceste ficţiuni rolul unei figuri thanatice"[62], păstrând o forţă germinativă ce anihilează viaţa[63], ea însăşi flux vital purificat.

Conotaţia funestă a noroiului este reluată în episodul morţii Eddei, când acesta infestează interioarele, insinuându-se prin tentacule perfide în intimitatea umană: „noroiul intră în odăi; triumfător şi insinuant, ca o hidră cu nenumărate prelungiri protoplasmatice, îl vedeam bine întinzându-se pe pereţi, urcându-se pe oameni, suind scările şi încercând să escaladeze sicriul." (p. 110)

Simetric crizei iniţiale, cea cauzată de *locul rău* de pe malul râului – gropa cu deşeuri organice de la fabrica de ulei de la marginea oraşului –, contopirea cu noroiul este marcată de o voluptate pregnantă, după epuizarea căreia repaosul survine asemeni unei morţi simbolice. O altă *vizuină* este găsită sub streaşina unei cocioabe acoperite de stuf, iar acolo, în spaţiul reconfortant al visării, un ultim crâmpei al halucinaţiei închide bucla reveriei preformalului imund – un strunjan uscat, desfăcut până la cavitatea interioară căptuşită cu „un puf moale şi dulceag" (*Î.ir.i.,* p. 95), induce o nouă curiozitate metafizică: „dacă oamenii ar fi avut şi ei arterele căptuşite cu puf moale desigur că întunericul din ei ar fi fost mai dulce, mai uşor de suportat." (*Ibidem*)

Şi apoi, din nou, visul – arid, o călătorie obscură alături de o femeie fără cap (delirul perithanatic al tentativei de suicid va avea în centrul reprezentării fantasmatice un neverosimil cap) curmat brusc de un căţel mâncător de garoafe.

---

[62] Nicolae Balotă, *op. cit*., p. 176.
[63] *Ibidem*.

4.3.4. Un delir rece

> „[...] am căutat să ridic la egal de lucidă şi voluntară valoare orice tentație a halucinantului. [...] îmi place să cred că de-acum înainte, în toate vremurile, o mână de poeți ca adevărați vampiri ai conştiințelor şi ai ideilor putrede vor suge sângele quietudinei şi vor agita steaguri şi umbrele în iluziile cele mai scumpe, mai digestive şi mai morale ale omenirii. Idealul scrisului ar fi pentru mine transpunerea în literatură a înaltei tensiuni care se degajă din pictura lui Salvador Dali. [...] ...demența aceea la rece, perfect lizibilă şi esențială. Exploziile să se producă între pereții odăii şi nu departe între himerice şi abstracte continente. [...] Suprarealismul trebuie să doară ca o rană profundă."[64]

Înțeleasă în accepțiunea istorică a termenului, avangarda a „contaminat" părți semnificative ale literaturii interbelice, evident, în acea latură deschisă experimentelor şi inovației. Un aspect interesant al manierei în care opera lui Blecher a fost, inerent, influențată de climatul epocii, îl reprezintă identificarea unor nuclee avangardiste în scrierile sale, mai precis în volumul de debut. Deşi influențele se întrevăd şi în poeme, proza este reprezentativă în conturarea tangențelor – „amprenta suprarealistă se simte însă mai puternic, şi cu rezultate estetice mult superioare, în proza lui M. Blecher, şi în primul rând în *Întâmplări în irealitatea imediată*."[65]

Ion Pop identifică „incidențele scrisului lui M. Blecher [...] cu spațiul avangardei [...] în zona suprarealismului".[66] Fragmentul susmenționat întăreşte această afirmație, însă continuarea sa – „Câteva chestiuni mă despart totuşi de ortodoxismul curat de manifest"[67] – impune precauții în arondarea sa avangardei. Rămân de cercetat totuşi acele momente ale operei[68] în care elemente ținând de imaginarul su-

---

[64] M. Blecher*, Vizuina luminată, Corp transparent, Proze, Publicistică, Arhivă...*, Volum editat de Saşa Pană, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971, pp. 317-318.

[65] Ion Pop, *op. cit*., p. 393.

[66] *Ibidem*, p. 391.

[67] M. Blecher*, Vizuina luminată, Corp transparent, Proze, Publicistică, Arhivă...*, Volum editat de Saşa Pană, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971.

[68] Ion Pop notează prezența lui M. Blecher în revista „Le surréalisme au service de la révolution", nr. 6, 1933, şi interesul manifestat deopotrivă pentru

prarealist conturează o viziune aparte, lizibilă în specificul unei expresii ce tentează delirul.

Deşi episodul final, ultima întâmplare semnificativă, tentativa de sinucidere, conține cele mai clare influențe suprarealiste, numeroase alte indicii confirmă conexiunea în discuție. Prin paralela instituită între *irealitatea imediată* şi *suprarealitatea* teoretizată de Breton, Ion Pop realizează nu doar necesara integrare a universului prozei lui Blecher în spațiul imaginarului modern european, ci amplifică şi importanța dată originalității autorului în perimetrul literaturii române interbelice. De altfel, de la spaima metafizică de complotul inamic al obiectelor şi până la destrămarea coerenței narative în viziuni perithanatice, sau în fantastice reverii cauzate de eroziunile febrile ale bolii, toate nucleele de semnificație ale prozei lui Blecher relevă un nou mod de a înțelege scrisul şi literatura în modernitatea literară românească.

„Arhitectura" romanului impune, aşa cum am arătat şi anterior, o structură în spirală a episoadelor, fiecare dezvoltându-se din substanța precedentului, amplificându-i aspectele secundare şi transformându-le în repere ale noului nivel narativ. Această modalitate constructivă se păstrează nealterată de-a lungul a nouă capitole: primul capitol problematizează crizele, cel de-al doilea introduce „soluționarea lor", prin intervenția medicului, prilejuind, totodată, apariția Clarei; tot aici este dezvoltată istoria de amor, pentru ca în capitolul al treilea amintirea Clarei să declanşeze, încă din primul rând, o întreagă biografie a sexualității infantile – „Când am cunoscut-o pe Clara aveam, cred, doisprezece ani. Oricât de departe îmi răscolesc amintirile în adâncul copilăriei le găsesc legate de cunoaşterea sexuală." (*Î.ir.i.,* p. 56) – proiectată în fantastic de obiecte bizare, numite în deschiderea următorului episod:

> „În obiecte mici şi neînsemnate: o pană neagră de pasăre, o cărticică banală, o fotografie veche cu personagiile fragile şi inactuale, [...] o tandră scrumieră de faianță verde [...] regăsesc toată melancolia copilăriei mele şi acea nostalgie esențială a inutilității lumii [...]" (*Î.ir.i.,* p. 62)

---

revista „unu" şi pentru scrierile lui Geo Bogza. În *Antologia literaturii române de avangardă*, editată de Saşa Pană şi apărută la EPL, în 1969, M. Blecher figurează cu textul apărut în revista franceză, cu cinci poeme şi un fragment din *Întâmplări*…

Odată intrate în scenă aceste elemente semnificative ale lumii obiectuale, perspectiva este acaparată de infinita lume materială, copleşitoare şi terifiantă, în care picarul rătăceşte somnambulic: „Umblam înnebunit de lucrurile pe care le vedeam şi de care eram sortit să nu pot scăpa." (*Î.ir.i.,* p. 62) În acest capitol începe explorarea unor locuri metafizice, între care panopticumul îşi va păstra nealterată influenţa până la capăt. Următorul capitol reia firul celui anterior, într-o mişcare expansivă spre un nou topos, cel al bâlciului – „În afară de panopticum, bâlciul din luna august îmi aducea multe alte tristeți." (*Î.ir.i.,* p. 68) O sublimare a acestui model este însă etajul casei Weber, un panopticum populat de ființe stranii, în care îşi va face apariția păpuşa supremă, mireasa colecției de ființe de ceară, Edda. Cel de-al şaptelea capitol reiterează modelul etajului Weber în forma unui alt spațiu părăsit, etajul casei bunicului. Tot aici este istorisită moartea bătrânului, urmată, în chiar debutul episodului următor, de nunta lui Paul Weber. Capitolul al nouălea are rolul de a închide cercul prin revenirea la „etajul casei Weber", deoarece acesta „se ilumină odată cu venirea Eddei cu umbre şi răcoare". (*Î.ir.i.,* p. 83)

Apariția acestui unic personaj feminin remarcabil este secondată de câteva mutații la nivelul organizării narative. Dacă până acum *întâmplările* şi consecințele lor au decurs fluid, firescul „desfacerii" lor una din miezul celeilalte este tulburat de apariția Eddei:

> „Toate evenimentele erau astfel sortite să apară în viața mea sacadat şi brusc, fără putință de înțelegere, izolate în conturul lor, de orice trecut. Edda deveni un obiect în plus, un simplu obiect a cărui existență mă tortura şi mă agasa, ca un cuvânt repetat de nenumărate ori, ce devine de neînțeles pe măsură ce înțelegerea lui ne pare totuşi mai imperios necesară." (*Î.ir.i.,* p. 83)

Deşi discretă şi niciodată mărturisită, iubirea pentru Edda marchează depăşirea unui stadiu şi intrarea într-unul nou, anunțând criza finală. Element al maturizării, Edda aduce cu sine conştiința morții.

Şirul gesturilor absurde întregesc seria argumentelor ce aşează romanul în proximitatea avangardei[69]. Urmărind o femeie oarecare pe stradă, o conduce până în pragul casei, apoi îngenunchează în curte,

[69] V. Ion Pop, *op. cit*., pp. 426-428.

rămânând nemişcat, până când ea, cu o tandreţe maternală, îl ridică spunând: „hai... acum s-a terminat."

Un acces de plăcere masochistă, provocat de nevoia satisfacerii unei chemări organice indicibile, imperioasă precum foamea sau setea, întăreşte supoziția unui exces comportamental:

> „Îmi afundai capul în pluş din ce în ce mai tare şi, pe măsură ce durerea mea devenea mai violentă, răbdarea de a o suporta se făcea mai tenace. Poate că există şi altă foame şi altă sete în noi, decât cele organice, şi ceva în mine avea nevoie atunci să se potolească." (*Î.ir.i.,* p. 84)

Acesta este contextul în care se conturează viziunea cea mai acută, perforând straturile superficiale ale semnificațiilor comune ale lucrurilor, ajungând la stadiul unei percepții absolutizante a structurilor fundamentale ale lumii. Acestei revelații i se datorează sintetizarea obsesiei materialității, exprimată în termenii neputinței disperate de a se ascunde din calea existentului, şi, în planul identității, din calea unui eu „răsărit" din aceeaşi materie repulsivă:

> „În jurul meu materia dură şi imobilă mă înconjura din toate părțile – aici în formă de bile şi de sculpturi – în stradă în formă de copaci, de case, şi de pietre; imensă şi zadarnică, închizându-mă în ea din cap şi până în picioare. În orice sens mă gândeam, materia mă înconjura, începând de la hainele mele, până la izvoarele din păduri, trecând prin ziduri, prin copaci, prin pietre, prin sticle...
>
> În fiecare colțişor lava materiei ieşise din pământ, încremenind în aerul gol, în formă de case cu ferestre, de copaci cu ramurile ce mereu se înălțau ca să înțepe vidul, de flori ce umpleau mole şi colorat mici volume curbe de spațiu, de biserici crescute cu cupola din ce în ce mai sus până la crucea subțire din vârf unde materia îşi oprise scurgerea în înălțime, neputincioasă de a se sui mai departe.
>
> Pretutindeni ea infestase aerul, irupând din el, umplându-l cu abcesele închistate ale pietrelor, cu scorburile rănite ale copacilor..." (*Î.ir.i.,* p. 88)

Hotărârea desprinderii de tarele insuportabile ale materiei este întâmpinată cu o ironie mută de specia pestriț-inutilă a obiectelor:

> „Începui să răscolesc prin sertare, în căutarea unei otrăvi violente. [...] Găsii tot felul de obiecte ce nu-mi puteau servi la nimic: nasturi,

> sfori, aţe colorate, cărţulii, mirosind puternic a naftalină. Atâtea şi atâtea lucruri ce nu puteau provoca moartea unui om. Iată ce conţinea lumea în momentele ei cele mai tragice: nasturi, aţe şi sfori...” (*Î.ir.i.,* p. 98)

Închiderea definitivă a volutelor viziunii, desfăşurată sub semnul reveriei ermetice a „visului în abis” este precedată de o ipostaziere a unei maniere asemănătoare procedeelor avangardiste într-un moment suprearealist al reprezentării delirului – halucinaţia lucid-detaliată a unui „cap frumos, extraordinar de frumos”. (*Î.ir.i.,* p. 99)

Descrierea acestui obiect oniric conţine trimiteri la episoade anterioare ale revelaţiei sau la „fragmente de irealitate” trăită în proximitatea halucinaţiei. Astfel, imaginea capului aminteşte de portretul regelui Carol – realizare pictural-textuală a biografiei acestuia:

> „Avea un lustru şters de faianţă veche, cu nuanţe de fildeş. Toată suprafaţa era imprimată cu desene mici albastre, un fel de filigrane ce se repetau geometric, ca desenul unui linoleum. Păreau de departe un scris mărunt şi fin pe o hârtie ivorină; neînchipuit de frumos.” (*Ibidem*)

Şi pentru că această revizitare a spaţiilor misterului nu putea evita impactul cu neantul thanatic, comparaţia vizează şi o altă formă obiectuală a morţii. O amintire bine conservată în memoria copilăriei reînvie imaginea unui cadavru deshumat – o tânără fată, înmormântată în voaluri de mireasă:

> „Corsajul de mătase se desfăcuse în fâşii lungi şi murdare şi pe alocuri urmele de broderie se amestecau cu ţărâna. Faţa părea însă intactă şi îşi păstrase aproape toate trăsăturile. Culoarea ei era vânătă, încât capul părea modelat din mucava înmuiată în apă.
>
> Când sicriul fu scos afară, cineva trecu mâna peste obrazul moartei. Atunci avurăm toţi cei ce priveam, o teribilă surpriză: ceea ce crezusem că este obrazul bine păstrat, nu era decât un strat gros de mucegai, cam de vreo două degete. Mucegaiul înlocuise în toată adâncimea pielii obrazul de carne, păstrându-i intacte toate formele. Dedesubt era scheletul gol.” (*Ibidem*)

Comparaţia trece însă de nivelul unei simple alăturări imagistice. Obrazul cadavrului, în aparenţă bine păstrat, are în realitate o consistenţă fragilă, şi poate fi, în acest univers înţesat de semne şi metafore,

o alegorie a credibilității actelor mimetice în artă. Ceea ce se aseamănă până la detaliu vieții nu e decât o mască ascunzând un gol. Consecutivă, întrebarea căutând *adevăratul sens* nu are decât să cerceteze substanța visului şi a reveriei halucinatorii ca ultime redute ale autenticității.

Ironia, adesea marcă a despărțirii de clişeele imaginarului romantic – de observat, în această perspectivă, medicul care avea ceva „şoricesc" în întreaga făptură şi căruia, după moarte, şoarecii trebuie să-i fi luat înapoi „materia şoricească împrumutată [...] în timpul vieții sale, pentru exercitarea existenței sale «ilegale» de «om»" (p. 55) –, revine şi spre final, într-un fragment cu funcție de artificiu demonstrativ. Anecdota se fondează pe una dintre *întâlnirile* semnificative din *Întâmplări*, însă de data aceasta prezența „moralei" nu lasă loc evaziunii în infra-real, ci îi păstrează intact mesajul, tocmai pentru a justifica o opțiune retorică puțin exploatată în roman:

> „Deodată se aşează lângă mine un băiat voinic, cu mânecile cămeşii suflecate, cu gâtul roşu şi puternic, cu mâinile mari şi murdare. Se scărpină câteva clipe în cap cu toate cele zece degete, apoi scoase din buzunarul pantalonilor o carte şi începu să citească.
>
> Ținea foile strânse în palmă ca să nu i le răsfoiască vântul şi citea bolborosind tare, din când în când îşi trecea mâna prin păr ca pentru a înțelege mai bine. Tuşii semnificativ şi îl interpelai: «Ce citeşti?» [...]
>
> Băiatul îmi puse cartea în mână ca unui orb. Era o poveste lungă în versuri despre haiduci, o carte sleioasă, plină de pete de grăsime şi murdărie; se vedea bine că trecuse prin multe mâini. În timp ce mă uitam în ea, el se ridică în picioare şi rămase în fața mea puternic, sigur de dânsul, cu mânecile răsucite şi cu gâtul dezgolit. Ceva tot atât de plăcut şi de calm ca a bate din talgere într-o vitrină."

Kafkian până la detaliu, naratorul-personaj îi pune voinicului o întrebare a cărei ironie funcționează în dublu sens: „Şi....nu te doare capul când citeşti?" (p. 102) Iar concluzia apare ca un recul al întregii istorisiri: „Exista aşadar o categorie de lucruri în lume din care eram menit să nu fac niciodată parte, paiațe nepăsătoare şi mecanice, băieți voinici pe care nu-i doare niciodată capul." (p. 103)

Jocul suprarealist cu referenții stabili ai realului se desfăşoară tot spre final, în cadrul aceleiaşi situări a discursului în vecinătatea salva-

toare a visului. Dialogul imaginar cu Edda este prilejul de a reintroduce în schema narativă problematica perspectivei, în acest punct însă din unghiul strict al reprezentării vizuale. „Un copac Edda, un copac”(p. 105), afirmă protagonistul despre sine şi, din nou, unitatea instabilă a identității se desface în două straturi, dislocând imaginarul din zona sa de umbră şi transformându-l într-o meta-realitate atemporală: „Persoana mea adevărată rămase însă în urma acestor frumoase proiecte ca o remorcă netrebnică şi stricată.” (p. 104) Întâlnirea cu Edda este un alt pretext narativ, de data aceasta prezent pentru a marca una dintre ideile de referință ale modernității – ambiguizarea perspectivei reprezentării şi mutațiile operate asupra semnificantului – privită de la distanța câtorva paşi, o eşarfă roşie aruncată deasupra unor cărți pare un buchet de dalii. Şi, din nou, *lucrurile* complotează la ocultarea sensului tuturor reprezentărilor realului:

> „...s-ar fi zis că o putere răutăcioasă, extrem de perfidă, dădea lucrurilor aspectul lor cel mai comun, pentru a mă pune pe mine în cea mai mare încurcătură. Iată ce lupta cu mine, iată ce era implacabil împotriva mea: aspectul comun al lucrurilor.” (p. 106)

Modelul „eruptiv” al crizelor revine fulgurant în aceste instantanee de final ale *Întâmplărilor*, contribuind la suprapunerile straturilor semantice în matrice narative păstrate în proximitatea avangardei. Gândul „absurd” – termen favorit în acest fragment – e chiar uciderea violentă a Eddei, printr-un spectaculos gest furios:

> „să ridic pressepapier-ul de pe masă [...] şi să-l arunc în Edda, iar ca urmare imediată, o formidabilă tâşnitură de sânge din pieptul ei, viguroasă ca şuvoiul unui robinet, umplând odaia încet, încet, cu sânge, până ce aş fi simțit, mai întâi, cum picioarele îmi clipocesc în lichidul călduț şi lipicios, apoi genunchii şi apoi [...] să simt deodată ajungându-mi sângele la gură şi gustul lui sărat şi plăcut să mă înece...” (p. 106)

În mod firesc, criza se dizolvă într-o nouă explozie conclusivă, având de data aceasta o dublă funcție: anularea fantasmei erotice prin violență şi reprezentarea instinctiv-intuitivă a morții Eddei. Spectacolul sangvin, un moment predilect şi intens estetizat, îşi are punctul de

emergență în *Vizuina luminată*, textul-sursă al majorității elementelor specifice alcătuind imaginarul prozei lui M. Blecher.

În aceeaşi manieră conclusivă, acest „platou" circular al narațiunii se închide prin asumarea unei noi certitudini:

> „Era acum ceva cert: lumea avea un aspect comun al ei în mijlocul căruia căzusem ca o eroare, niciodată nu voi putea deveni un copac, nici ucide pe cineva, nici sângele nu va țâşni în valuri. Toate lucrurile, toți oamenii erau închişi în trista şi mica lor obligație de a fi exacți, nimic alta decât exacți. În zadar aş fi putut să cred că într-un vas erau dalii când acolo se afla o eşarfă. Lumea n-avea puterea de a se schimba câtuşi de puțin, era atât de meschin închisă în exactitatea ei încât nu-şi putea permite să ia eşarfe drept flori..." (p. 107)

Acest fragment serveşte drept argument final unei ipoteze majore în analiza problematicii esențiale a romanului – criza identitară. Nefiind o criză a căutării sinelui, ci a unei continue încercări de a evada din limitele restrânse pe care acesta le impune, genul crizei identitare specifice prozei lui Blecher presupune o abordare diferită a materiei lor specifice. Realitatea îşi lărgeşte cu greu perspectivele, şi numai sub forța metamorfotică a visului sau a reveriei ea îi permite ochiului să pătrundă dincolo, în infra/supra-realitate; universul uman devine un mecanism devorator şi îşi pierde unitatea, iar eul se dizolvă până la inconsistență ontologică în tentativele ratate ale evadării.

Natura acestor introspecții este consubstanțială interogațiilor deja clasicizate ale modernității, însă le depăşeşte printr-o acutizare a consecințelor în planul conştiinței. Palimpsestul acestei biografii nu este generat de natura dilematică a *întâmplărilor*. Ele sunt susținute la rândul lor de o rețea narativă, având scopul precis de a infuza autenticitate existențială rătăcirilor metafizice. Ceea ce asigură fundalul compact pe care sunt grefate căutarea, neliniştea şi exasperarea este tocmai anatomia interioară complicată până la anomalie şi maladiv a protagonistului. Pentru o raportare pluridimensională la textul acestui roman e nevoie însă de o pătrundere în habitatul ascuns al eului, în vizuina trupului locuit de suferință.

4.4. Între *ilizibil* şi *de nepovestit* – *Vizuina luminată* şi periferia ficţiunii

Scriere postumă, publicată în volum[70] în 1971 de către Saşa Pană, *Vizuina luminată* este un text de susţinere al eşafodajului imaginarului specific lui Max Blecher. Subtitlul, *Jurnal de sanatoriu*, şi pasajul de debut al acestui roman hibrid se constituie dintru început în repere hermeneutice. Fără a acorda un credit excesiv condiţionărilor biografice (deşi, în cazul acestui scriitor existenţa susţine creaţia şi conferă pregnanţă viziunii ficţionale), acest roman se cere citit ca epitomă şi mărturie a unei călătorii spre moarte prin bolgiile dezintegrării corporale. Erodat de o boală tenace, traversând, cu ea instalată, cât se poate de concret, în oase, etape ale speranţei şi deznădejdii, Blecher şi-a scris propriul destin literar prin cele trei volume de proză (convenţional considerate romane, deşi genul hibrid căruia îi aparţin e odată în plus un simptom evident al modernităţii germinative).

Saşa Pană considera *Vizuina luminată*, la data apariţiei în volum, ultima parte a unei trilogii. Analizând această afirmaţie, Silvian Iosifescu găseşte între cele trei romane un liant ce nu implică o continuitate narativ-temporală, ci un raport de conexiune pe un nivel neliniar:

> „*Vizuina luminată* sintetizează cele două teritorii explorate de *Întâmplări*... şi de *Inimi cicatrizate* şi continuă dubla explorare: a virtualităţilor de bizarerie şi fantastic incluse în cotidian şi a universului bolii. Privirea se îndreaptă alternativ în două direcţii opuse. Este autosondare, se mişcă de la detaliul fiziologic până la impresia evanescentă şi la fantasmele visării."[71]

În *Inimi cicatrizate*, Blecher prelucrează un material ficţional preluat din realitatea trăită ca pacient al sanatoriului Berck-sur-Mer, pe malul francez al Atlanticului. Disipată în naraţiune, viziunea onirică şi percepţia supra-senzorială a suferinţei, aşa cum s-au păstrat în pagini-

[70] M. Blecher, *Vizuina luminată. Corp transparent. Proze. Publicistică. Arhivă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971.

[71] Silvian Iosifescu, *Reverberaţii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981, p. 126.

le *Vizuinii luminate*, îşi pierd din intensitate, devenind mecanisme ale producției narative. Asociat prin tematică *Muntelui vrăjit*, romanul lui Thomas Mann, *Inimi cicatrizate* îi pare lui George Călinescu o replică fidelă, însă cu mult sub statura modelului: „romanul *Inimi cicatrizate* pare o imitație după *Der Zauberberg* de Thomas Mann. În locul sanatoriului alpin de tuberculoşi pulmonari, avem înaintea noastră un sanatoriu maritim de tuberculoşi osoşi."[72] Ceea ce susține, estetic, romanul, este acuratețea descrierilor, în mare parte vizând fiziologicul şi nuditatea suferințelor cauzate de boală – „Tot ce are raport cu fiziologia este remarcabil. Din acest punct de vedere romanul e un reportaj superior."[73] Ovid S. Crohmălniceanu şi N. Manolescu susțin asemănarea, însă o nuanțează, remarcând şi datele originalității romanului în raport cu prototipul impus de către Mann.

Salvat doar de calitatea verosimilitudinii, acest roman pare o reuşită minoră a scriitorului. Argumentele ce contrazic această afirmație nu vin însă din sfera autenticității prozei, aceasta fiind o miză câştigată prin *Vizuina luminată*. Elementul coagulant al ficțiunii provine dintr-o perspectivă nespecifică lui Blecher, narațiunea obiectivizată, la persoana a treia. Istoria protagonistului, Emanuel, presupune tot o inițiere completă, însă în subterana închisă a damnaților corporalității. Ieşit din cercul infernal, eroului suferinței i se acordă şansa unei binemeritate supraviețuiri.

Extras dintr-o reală rezervă a himerelor thanatice – substanța densă, de vis şi moarte a *Vizuinii luminate* –, *Inimi cicatrizate* destramă pactul autobiografic şi utilizează semne şi date specifice materialului jurnalier. Dacă *Întâmplări în irealitatea imediată* a preluat din corpusul *Jurnalului de sanatoriu* viziunile distorsionate şi abilitatea privirii de a se constitui în interfața dintre realități vag perceptibile şi universul obiectual, mărginit de realități imuabile, *Inimi cicatrizate* a exploatat ficțional o vastă categorie de fapte şi evenimente desprinse din experiența-limită a clinicii. Transpuse în discursul naratorial, întâmplările din jurnal îşi diminuează consistența printr-un implicit interes acordat logicii şi cursivității prozei. Cu toate acestea, ingeniozitatea orchestrației

[72] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Vlad & Vlad, Craiova, 1993, p. 966.
[73] *Ibidem*.

din *Inimi cicatrizate* rămâne un experiment singular în contextul operei lui Blecher. Narațiunea are consistență fatică, iar personajele sale păstrează armonia mecanică a episoadelor, în intenția unei convergențe de suprafață între tempoul povestirii şi cutia de rezonanță a evenimentelor – înțelesul ultim al suferinței.

Pentru a determina însă spațiul de acumulare al termenilor specifici şi semnificativi ai operei lui Blecher e nevoie de o revizitare a imaginarului modern al acestui autor în forma lui esențializată, aşa cum apare în *Vizuina luminată*. Relația instaurată între cele două texte are o funcție ilustrativă majoră în consolidarea viziunii moderne a autorului lor. Modul în care *Vizuina luminată* se constituie, din perspectiva materiei narative, nu neapărat din cea cronologică, în text-sursă pentru celelalte două romane, în mod aparte pentru *Întâmplări în irealitatea imediată*, urmându-şi totodată propriile traiectorii narative (având un caracter modern cu totul aparte) este miza demersului de față.

Trebuie admis însă dintru început, că prezumția autenticității biografice depline nu se poate susține până la capăt, în primul rând datorită permanentelor imersiuni ale naratorului în zonele absconse ale halucinației şi reveriei. Impregnat de această irealitate definitorie a celor două lumi-cadru – a interiorității şi a exteriorității –, în care se desfăşoară periplul visătorului bolnav, textul îşi creează propriile interspații fictive din aceeaşi materie narativă din care jurnalul îşi modelează verosimilitatea.

Această ambiguitate nu are un impact negativ asupra echilibrului narativ, ci se impune ca necesară confirmare a incertitudinii fundamentale a realităților coexistente în jurnalul-roman. Din acest *neverland* are loc emergența unei creații paradoxale, indefinibilă ca discurs şi inubliabilă ca experiență a lecturii, fidelă unor înalte linii de tensiune ale modernității.

> „Cu mare mirare, când recitesc ce-am scris, regăsesc în cele povestite exactitatea întâmplărilor care s-au petrecut în realitate. Îmi este atât de greu să le degajez de cele ce nu s-au întâmplat niciodată! Este atât de greu să le curăț de zgura de visuri, de interpretări şi de deformări la care le-am supus. În fiecare clipă, îmi vin în minte alte imagini, alte reverii sau simple viziuni în lumini seducătoare pe care trebuie să le îndepărtez pentru a păstra povestirii mele oarecare logică şi la urmă sunt primul care mă mir că ceea ce am scris poate fi inteligibil**.** Dar aş vrea

> câteodată să-mi însemn şi toate reveriile şi toate visele nocturne pentru a da cu adevărat imaginea vizuinii iluminate care stă înfundată în întunericul meu cel mai familiar şi cel mai intim." (*V.l.*, p. 292)

Funcția de metaforă-cadru a *vizuinii luminate* este strâns legată de o dimensiune organică esențială, subsumată de către Alina Pamfil poeticii alveolarului.[74] Asociate, în *Întâmplări*, simptomatologiei crizelor, căderile în sine se regăsesc în *Vizuina luminată* sub semnul unei regresii ultime, anunțată de o perpetuă tentație a ascunderii în refugiile desemnate de spațiile circulare ale intimității. Caverna ultimă, vizuina corporală, are, în acest context, semnificația unei contopiri a eului cu substanța intimă a propriei materialități:

> „Când stau după-amiaza în grădină, în soare şi închid ochii, când sunt singur şi închid ochii, ori când în mijlocul unei conversații îmi trec mâna peste obraz şi strâng pleoapele, regăsesc întotdeauna aceeaşi întunecime nesigură, aceeaşi cavernă intimă şi cunoscută, aceeaşi vizuină călduță şi iluminată de pete şi imagini neclare, care este interiorul trupului meu, conținutul «persoanei» mele de «dincoace» de piele." (*V.l.*, p. 233)

Această sferă – celulă organică a izolării de lume, spațiu depozitar al unui vast arsenal oniric şi fantasmatic, montat în direcția unei cât mai detaliate percepții a exteriorității – este un areal de referință în stabilirea zonelor de contact între textul-sevă al autenticității, textul jurnalier, şi versiunile sale ficționale. *Vizuina luminată* poate fi considerată sursa (veridică, în conformitate cu statutul asumat, de *jurnal de sanatoriu*) nucleelor semantice (matriciale pentru un întreg corpus textual ilustrând estetica literară a modernității, prezentă într-o serie de romane româneşti interbelice) din *Întâmplări în irealitatea imediată*. Deşi, din perspectivă cronologică, *Vizuina luminată* a apărut postum, aşadar ulterior *Întâmplărilor...* şi *Inimilor cicatrizate*, calitatea sa de *Jurnal de sanatoriu*, menționată ca subtitlu, îi certifică poziția centrală în corpusul operei lui Blecher.

Specificul acestui roman-jurnal constă în hibridizarea a două genuri aparent incompatibile – unul construit pe refuzul ficțiunii, celălalt

---

[74] Cf. Alina Pamfil, *op. cit*.

fundamentat în perimetrul exclusiv al acesteia – rezultatul fiind o creație „de graniță", cu o structură polinucleară, stabilind reperele unei opere ce începe să se scrie[75] în litera confesiunii, şi căreia Blecher i s-a sustras, tragic, prin propria moarte. Încercarea este una de a delimita un teritoriu aproximativ al creației, urmând ca fiecare nivel al operei să introducă în circuitul ficțiunii elementele prezente într-o formă primitivă în textul-sursă. Cele trei ramificații ale operei lui Blecher permit o clară delimitare a relațiilor şi influențelor, astfel încât mutațiile viziunii sunt remarcabile în direcția dezvoltării *Întâmplărilor în irealitatea imediată* din „alveolele" *Vizuinii luminate*, transformarea fiind una ce potențează ficționalitatea şi expansiunea zonelor prolifice ale imaginarului. Fără a minimaliza caracterul modern al romanului *Inimi cicatrizate*, veritabilă dare de seamă despre ravagiile suferinței în perimetrul fragil al conjuncției dintre corp şi spirit, o metamorfoză cu adevărat simptomatică pentru direcțiile evolutive ale prozei moderne poate fi urmărită în clivajul dintre jurnal şi ficțiune.

Persistența căutării sensului (înțeles ca semnificație şi coerență în planul realității şi în raportările eului la sine şi la lume) îşi află punctul incipient în această chestionare a *lizibilității* celor mărturisite, ceea ce marchează o preocupare evidentă a autorului față de statutul jurnalului ca text inteligibil pentru cititor. Atenția se deplasează dinspre ilizibil/ incomprehensibil (ca dublu pol negativ al tensiunii narative) spre *nenarabil* – ceea ce constituie „cu adevărat imaginea vizuinii iluminate, [...] înfundată în întunericul cel mai familiar şi cel mai intim." (*V.l.,* p. 292)

Legătura de cauzalitate existentă între termeni pare a fi instituită de lectorul inițial al textului, în calitatea sa de autor-narator, ceea ce anulează dintru început căutarea semnificațiilor într-un ipotetic „miez al narațiunii". *Vizuina luminată* devine, astfel, o narațiune descentrată, coagulată în interiorul unei poetici a discontinuității, vizibilă şi la nivelul alcătuirii discursului[76], prin fracturarea coerenței în favoarea alunecărilor spre conul de umbră al visului, halucinației şi delirului autoreflexiv. Ordonarea în discurs a percepției şi a memoriei devine, în sens bergsonian, o contraparte a efortului de a exprima viața interioară a trupului şi martirajul bolii.

---

[75] Cf. Maurice Blanchot, *Singurătatea esențială*, în *Spațiul literar*, Editura Univers, Bucureşti, 1980.

[76] V. Alina Pamfil, *op. cit*., p. 161.

> „În această simplă trecere a mea prin viață, dacă sensul şi importanța clipelor îmi scapă, asta este poate şi pentru motivul că în orice moment le «scap» şi eu lor, evadându-mă într-o lume închisă, secretă şi proprie în cea mai strictă intimitate." (*V.I.*, p. 242)

Ermetizării sensului îi corespunde ermetizarea eului, iar inconsistența temporalității motivează, ca răspuns, evaziunea din timp în durata necuantificabilă a subiectivității. Această atitudine este un simptom vizibil al acutizării conştiinței eului în raport cu datele imediate ale realului. Odată ce eul răspunde, printr-o acțiune de semn contrar, sensului ficțional şi temporalității, relaționarea activă la aceste categorii denotă o evidentă renunțare la interogațiile tipic romantice şi o propensiune spre coerența esteticii moderne.

4.4.1. Paralelisme, deformări, mutații

> „A scrie nu înseamnă, în mod cert, a impune o formă (de expresie) materiei experienței trăite. Literatura urmează, mai degrabă, o direcție a malformației sau a incompletudinii, după cum a spus şi practicat Gombrowicz. A scrie e o chestiune ce ține de devenire, întotdeauna incompletă, mereu aflată în mijlocul unui proces de formare, şi depăşeşte problematica oricărei experiențe „trăibile" sau trăite. E un proces, mai bine spus, un pasaj al vieții ce traversează atât ceea ce poate fi trăit, cât şi ceea ce este trăit. Scrisul şi devenirea sunt inseparabile: în procesul scrisului, există devenirea-în-femeie, devenirea-în-animal sau plantă, devenirea-în-moleculă până la momentul devenirii-în-imperceptibil."[77]

Devenirea se desfăşoară narativ, în cazul acestui scriitor, sub spectrele confuziei dintre veghe şi vis, dintre fiziologia viului şi rigiditatea corpului-cadavru sau a corpului-manechin, într-o permanentă fascinație thanatică. Specia acestui jurnal este una funerară[78], iar evenimentele ce preced întunericul şi tăcerea (şi ele forme ultime ale narațiunii) îşi amplifică semnificațiile într-o devenire în moarte. Termenii deleuzieni ai transformării scrisului în fragment de viață *trăit* sau *„trăibil"* se aplică aici ca limite ale unei existențe legitimate prin desfacerea

---

[77] Gilles Deleuze, *Literature and Life* în *Essays Critical and Clinical*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, p. 1 (trad. mea, G.G.).

[78] V. Mircea Mihăieş, *Cărțile crude. Jurnalul intim şi sinuciderea*, Editura Amarcord, Timişoara, 1995.

mecanismelor suferinței şi anarhiei corporale în fragmente onirice şi vizuini fluide asupra realităților multiple ale eului.

Articulate în notații jurnaliere sub forma unor meditații de natură filozofică, câteva texte pot fi considerate emblematice pentru imaginarul singular al prozelor lui Blecher. Inserate în discursul romanesc, unde o anumită atenție acordată construcției implică cel mai adesea modificări structurale în zona vulnerabilă a apoftegmelor subiective, aceste noduri ale poeticii blecheriene au, în *Vizuina luminată*, cursivitatea unor eseuri in nuce.

Conştiința de sine a unui modern autentic este exprimată aici în pasaje proustiene:

> „[...] ne imaginăm în fiecare clipă viața şi viața rămâne valabilă pentru acea clipă şi numai pentru aceea şi numai aşa cum o imaginăm atunci. E acelaşi lucru dar, a visa şi a trăi. În clipa când se desfăşoară visul, întâmplările lui sunt valabile numai pentru momentele acelea nocturne din somn, după cum în trăirea de toate zilele, gândurile şi întâmplările sunt valabile numai pentru clipa când se petrec şi aşa cum le imaginăm în acea clipă." (*V.l*., p. 261)

Acestei estompări definitive a granițelor dintre teritoriile visului şi realității i se adaugă o perspectivă razantă la oglinda realității – suprafață centrifugală, în care sensurile sunt diluate până la amănunt şi insignifianță. Asemeni unui personaj revoltat de inadvertențele povestirii unui narator necreditabil, scriitorul, personaj implicit în propriul jurnal, observă dominația ineluctabilă a confuziei ca esență a realității. Iar realitatea, ca acțiune şi reprezentare factuală, este un spectacol ratat al erorilor de montaj şi al interpretărilor nereuşite:

> „În fond, esența realității este o vastă confuzie de diversități fără sens şi fără importanță. Chiar faptele exterioare, pe care le credem bine definite, încurcă de multe ori temele şi confundă luminile ce trebuiesc aprinse pentru iluminarea decorului ca şi rolul personajelor ce trebuie să joace întâmplarea. Acolo unde trebuia un personaj grav şi trist, realitatea pune câteodată un actor slab ce abia îşi susține rolul şi care – mai ales asta – nu se simte la locul lui în piesă." (*V.l.,* p. 261)

Impresia de mecanism defect pe care o lasă orchestrațiile eşuate ale realității e unul dintre sub-textele solide ale *Întâmplărilor în ireali-*

tatea imediată. Nicio piesă nu mai funcționează în acord cu o alta, realul se confundă cu vizibilul şi perceptibilul, generându-i o insatisfacție crescândă protagonistului ce a intuit existența unor spații de deversare a realității în irealitate, a aglomerărilor haotice de obiecte în masa amorfă a materiei, a himerei identității într-un eu inconsistent ce se destramă şi reconstruieşte permanent.

Aceste fragmente au rolul de a explicita parțial dilemele re-ontologizării, aşa cum le expune romanul de debut. Textul ce funcționează în fundal ca furnizor principal al resurselor onirice şi al obsesiei retragerii din sine şi din lume, este însă *Vizuina luminată*. Având o dispunere insulară, momentele semnificative ale jurnalului stabilesc între ele raporturi de conexiune sau proximitate, în absența unei intenții ordonatoare în cadrele unei poetici. *Vizuina luminată* are şi o inerentă dimensiune autoreflexivă. Caracterul său modern este dat, într-o formulare ce plasează metafora în abis, de o nouă cădere în angoasa temporalității. Însă paralelismul instituit aici readuce în prim-plan raporturile de determinare şi condiționare existente între cele două romane: *Vizuina luminată*, ca timp trecut şi enclavă a memoriei, este rezerva de „realitate, vis şi nebunie" din care se generează frumusețea şi anomalia fabuloasă a *Întâmplărilor*:

> „În timpul care «nu s-a scurs încă», zac toate întâmplările, toate sentimentele, toate gândurile, toate visele care n-au avut loc încă şi din care generații şi generații de oameni îşi vor scoate partea necesară de realitate, vis şi nebunie. Imensa rezervă de demență a lumii din care se vor hrăni atâția visători! Imensa rezervă de reverie a lumii din care vor extrage poeme atâția poeți şi imensa rezervă de visuri nocturne din care îşi vor popula coşmarele şi terorile din somn atâția oameni adormiți!
>
> Este depozitul necunoscut al realității plin de tenebre şi de surprize." (*V.l.*, p. 266)

Conştiința de sine[79], caracteristică celor mai specifice dintre mişcările artistice ale modernității, este un pattern recurent în literatura secolului al XX-lea – metatextualitatea, ca metodă de relaționare reflexivă prin oglindire, fiind dublată aici de o meditație în acelaşi sens. Deşi indirecte, trimiterile prezente în textul jurnalului indică o asumare lucidă a statutului de scriitor – creator al unor lumi imaginare ce captu-

[79] V. Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 106

rează infinitezimal dinamica universală: „în timp [...] ce scriu în fiecare atom de spațiu se întâmplă ceva". (*V.l.*, p. 268) Dar această inevitabilă neputință nu este cea mai dramatică dintre relaționările autorului la actul scrierii, ci actul scrierii însuşi se conturează ca fenomen misterios, generat de nevoia de a face inteligibilă obscuritatea realităților conştiinței şi sfârşind prin a-i părea de neînțeles:

> „Şi mă mai gândesc la ceva care mă înspăimântă.
>
> În timp ce scriu, în timp ce condeiul aleargă pe hârtie în curbe şi linii, şi ondulări ce vor însemna cuvinte şi, spre deplina mea stupefacție, vor avea sens pentru oameni necunoscuți mie care le vor «ceti» (pentru că pentru mine actul scrisului până acum rămâne profund incomprehensibil şi subiectul unei mari uluiri), în timp dar ce scriu în fiecare atom de spațiu se întâmplă ceva." (*V.l.*, p. 268)

Obscuritatea implicațiilor scrisului (între care prima este chiar rezultatul acestuia, creația) este amplificată de prezența „necunoscuților" lectori, pentru care, într-un la fel de incomprehensibil mod, această înlănțuire ilizibilă de semnificanți va revela sensul, accesibil doar înțelegerii secundare a celui ce citeşte, ascuns şi intangibil conştiinței care l-a generat. Cele două caracteristici ale scriiturii, *ilizibilul* şi *incomprehensibilul*, înțelese ca trăsături specifice ale relației dintre autor şi operă, sugerează şi ocultarea inevitabilă a sensului în actul interpretării. Opera nu-i aparține autorului, iar interpretarea ei necesită apropiere şi travaliu din partea cititorului. Importanța acestei viziuni se datorează prefigurării problematicilor privitoare la relația autor–text–cititor, dezvoltate în cadrul poeticilor moderne, fiecare anunțată însă de noile viziuni asupra statutului ontologic al scriitorului în raport cu opera sa. Corespondența şi însemnările arată că Blecher avea lecturi filosofice la zi şi o bună intuiție în ceea ce priveşte evoluția teoriilor ce fundamentau orientări inovatoare în literatură şi în arte, în general.

Insuficiența şi fiabilitatea relativă a limbajului, desfăşurate ca apanaje ale crizei în cele mai dramatice episoade ale *Întâmplărilor*, sunt prezente în jurnal într-o formulare ce rezumă mirajul complexității ideale a expresiei cuprinzând într-o infinitate de cuvinte o infinitate de întâmplări petrecute într-o singură clipă din marea viață a lumii:

> „Şi se petrec lucruri în lume în această clipă când scriu, atâtea şi atâtea lucruri şi evenimente încât toate cuvintele pe care le-au pronunțat oamenii din ziua când întâiul om a vorbit, şi toate pe care le vor pronunța şi de aici înainte n-ar fi suficiente pentru a descrie evenimentele ce se petrec în lume într-o singură clipă." (*V.l.*, p. 269)

Interogațiile dramatice asupra identității sunt developate în *Vizuina luminată* în lumina unei realități inexistente în alte formulări, în opera sa. Astfel, criza identitară este conectată unei stări precare a ființei, aflată sub semnul unei continue amenințări a disoluției şi morții, aşa cum numai starea maladivă îi poate induce celui traumatizat:

> „Tot ce am săvârşit înainte de a cădea bolnav avea pentru mine un înțeles bine definit şi un anumit sens în viață care îmi plasa acțiunile mele de toate zilele pe rețeaua unui vast tablou al cărui contur şi subiect trebuia să apară la urmă. Ştiu acum că nu există nici rețea, nici contur, nici subiect. Şi că faptele vieții mele se petrec oricum într-o lume care şi ea este oarecare.
>
> Dar mai era ceva, aveam un fel de densitate a existenței mele care zăcea undeva în mine şi îmi ținea luciditatea în echilibru ca micile greutăți de plumb care sunt puse în figurinele de cauciuc şi le mențin mereu în aceeaşi poziție. Ştiam, că în ansamblu sunt eu şi mi se părea că sunt de neînlocuit. În plus, pentru „exercitarea" vieții mele cunoşteam şi învățasem anumite obişnuințe şi manifestări care puteau să mă caracterizeze ca un om normal şi asemănător cu toți cei din jurul meu. [...] Eram bine încleiat şi constituiam un „eu-însumi" bine închegat şi consistent cu sentimente ce aveau nume şi reverii care puteau fi povestite. Eram ceea ce se numeşte un om care îşi trăieşte viața şi o înțelege." (*V.l.*, pp. 269-270)

Confirmându-şi statutul de text-nucleu al imaginarului operei lui Blecher, *Vizuina luminată* conține, prin acest fragment, viziunea pozitivă asupra identității, replica ei negativă fiind exprimată într-o vastă desfăşurare analitică în *Întâmplări în irealitatea imediată*. „Teribila întrebare cine anume sunt", factor dinamizator al căutării şi cauză a rătăcirii protagonistului prin bolgiile ascunse ale unei realități inconstante şi înşelătoare, îşi găseşte aici un teribil răspuns – *eu însumi* e o stare definitiv pierdută, asimilată unui trecut ireversibil.

Una dintre interogațiile esențiale ale *Jurnalului de sanatoriu* din această imposibilă reîntoarcere vizează direct principalul factor alienant – delimitarea, ca spațiu vital al individului, a unui univers al bolii (prezentă ca atroce degradare corporală) şi al deformării resorturilor identitare ce suprapun imaginea de sine conținutului compact al interiorității.

Unitatea ideatică a jurnalului se afirmă încă odată prin faptul că denunță nemijlocit efectul destructurant al suferinței asupra identității, mai mult, recuză un loc comun al imaginarului romantic prin demascarea bolii ca pură degradare şi inutil periplu spre limitele durerii. Paradoxal, acesta este spațiul în care se coagulează conştiința pozitivă a unei vieți ce poate fi un garant fertil al creației, aşa cum suferința nu poate fi decât o condiție a mizeriei morale:

> „Şi tocmai această soliditate de conştiință care trebuia să se întărească în boală şi să-mi amplifice până la orgoliu [...] puterea şi rezistența mea de a suferi, [...] tocmai luciditatea judecăților mele interioare este aceea care s-a prăbuşit în mine şi m-a lăsat ceea ce sunt, adică un om care trăieşte şi nu înțelege nimic din jurul lui... [...] Pentru că în treacăt este vorba de suferință fizică, îmi permit s-o socotesc pentru cei ce suferă, abjectă, fără sens şi să n-o ridic la nici un rang ilustru ca de exemplu «nobilă şi admirabilă inspiratoare în artă» şi aceea care singură dă naştere operelor viabile. Cred că s-au născut în calm şi plenitudine infinit mai multe opere care au rămas, decât în durere şi în scrâşnete de dinți." (*V.l.*, p. 270)

Vizuina luminată asigură un spațiu extins expunerii anatomiei corpului bolnav şi ritualurilor medicale performate în scopuri curative. Statutul maladiei înseşi este unul aparte, fapt ce contribuie la amplificarea misterului, devenit natura ei secundă. Boala inflamează şi tumefiază, cauzează fistule ce necesită puncții, la care se folosesc ace groase „cât o mică țeavă" (p. 273). Iar dacă durerea este completată de o anchilozare a picioarelor, cauzată de imobilitate, fiind necesară îndreptarea lor urgentă cu ajutorul unei „extensii forțate" (p. 274) – tortura îşi înlocuieşte toate posibilele sinonime îndepărtate.

Corpul devine un mecanism defect, a cărui reabilitare devine o reacție în lanț, instabilă şi periculoasă, deoarece în spațiul dintre cauză şi efect nu mai intervine remediul, ca unealtă miraculoasă, binefăcă-

toare, ci diverse instrumente metalice care înțeapă, taie, extrag puroi şi introduc alcool. Paroxismul durerii e ilustrat, proverbial, de o rană deschisă. Încă un prilej pentru o descriere ce reface imagistic oroarea fascinantă a senzației:

> „Îmi era imposibil să înțeleg într-o singură clipă că mușchii aceia jupuiți, rotunji, umflați şi umezi de sânge erau burta mea netedă şi albă dinainte de operație; era într-adevăr ca o bucată de carne de măcelărie pusă acolo, poate, ca să mă sperie. Era însă deschisă la mijloc ca un enorm vagin, cu marginile tumefiate şi sangviolente..." (*V.l.*, p. 271)

Întâmplări în irealitatea imediată conține un fragment similar sub aspectul ipostazierii magnetismului carnalității în forma lui brută. „Jumătățile de vite roşii şi vinete, umede de sânge, înalte şi superbe ca nişte prințese moarte", expuse în măcelărie „pe pereții albi de porțelan ca nişte sculpturi roşii tăiate în cea mai variată şi fragedă materie, cu reflexul apos şi irizat al mătăsurilor şi limpezimea turbure a gelatinei." (*Î.ir.i.,* p. 81) Între corpul disecat chirurgical şi materia organică a cărnii de la măcelărie se interpune un fragil țesut vital, continuu amenințat însă de noi asalturi ale maladiei. Dezumanizat, corpul este carne şi materie organică şi prin strania sinonimie implicită dintre spațiile expunerii şi sacrificiului (abatorul /măcelăria) şi sanatoriul – spațiul predilect al *Inimilor cicatrizate* şi al *Vizuinii luminate*.

Suferința instituie un mod existențial aparte, în care pacientul creează în permanență strategii de „îmblânzire" şi control al durerii. Acest raport este unul de receptare şi interpretare, deoarece traiectoriile durerii se generează precum modulațiile sensului într-un mesaj. Receptând mesajul, îl supune, prin efort hermeneutic, interpretării – cu cât mai atentă, cu atât mai eficace. Finalitatea impusă prin interpretarea-înțelegere este singura formă de control asupra unui supliciu continuu. Iar mesajul acesta este, în termenii supra-senzorialității imaginarului blecherian, o adevărată muzică:

> „[...] când [...] durerea țâşnea deodată în coapsa mea bolnavă, [...] mă puneam să urmăresc meandrele ei în spațiul abstract şi întunecat unde aveau loc, era ca un fir de apă care izvora acolo fierbinte în coapsă şi din el se despărțeau stropi şi firişoare în toate părțile ca într-un joc de artificii; [...] Ştiam acum conturul durerii şi nu-mi mai rămânea

> decât, cu ochii închişi, să-l urmăresc ca pe o bucată muzicală, şi să caut a „asculta" atent toate variaţiile de ton şi intensitate ale suferinţei..." (*V.l.*, pp. 272-273)

Obiectualizarea corpului se desfăşoară ca proces secundar al unei strategii elaborate, dominantă în *Întâmplări în irealitatea imediată* – delimitarea lumii obiectuale devine una dintre mizele supreme ale cartografierii spaţiului liminar stabilind frontiera dintre realitate – infrarealitate – irealitate.

O viziune aparte în *Vizuina luminată*, suficient de bine articulată încât să poată instaura un regim fabulatoriu aparte în această zonă a imaginarului operei lui Blecher se profilează pe fundalul unei alte coordonate majore a *Întâmplărilor*, obsesia thanatică. În afara momentului suprem al crizei, generată şi aici de tentaţia autosuprimării, *Vizuina luminată* afirmă câteva nuclee vizionare reluate în momentele cardinale ale *Întâmplărilor*. Polul ontologic eros / thanatos coagulează, lesne de înţeles, una dintre cele mai pregnante reprezentări.

Estetizând decadentist degradarea fiziologică, Blecher grefează pe fundalul unei realităţi terne, apăsătoare, reveria unui erotism rafinat:

> „Şi visai odăi splendide în care frumoasele bolnave cu obrajii fardaţi, în halate ce abia le acopereau toată goliciunea, mă primeau în orele de „tăcere" şi eu treceam astfel din odaie în odaie, cunoscând şi iubind în fiecare după masă fascinante contese goale, cu coliere de perle în jurul gâtului şi extraordinare brăţări pe mână, mai ales contese, acestea erau în visul meu femeile preferate." (p. 287)

În condiţiile în care aneantizarea devine imagine şi suprafaţă, naratorul renunţând la cauzalităţi în favoarea unei estetici thanatice reprezentată prin instantanee de factură romantică, clişeizarea personajelor – drama în ramă – amplifică impresia de irealitate şi romanesc. Călugăriţa muribundă e un personaj de melodramă, eroină de roman în fascicule, apariţie hieratică din memoria ascunsă a copilăriei, un înger feminin muribund –

> „cu profilul fin şi nările roz, cu un ten îmbujorat puţin de febră ca un fard bine aplicat, cu ochii deschişi puţin oblic şi verzi, splendizi, şi

> părul negru, aproape cu străluciri albastre în jurul capului, răspândit în volute pe cearceafuri. Pentru ce era oare atât de frumoasă ?" (p. 301)

Stranietatea acestui scenariu neverosimil e dusă până la capăt: naratorul apare în ipostaza unui arlechin stând de veghe la capul unei păpuşi moarte, într-o reprezentare desprinsă din *Elegiile pentru ființe mici* ale lui Ionescu.

Teddy, cocheta ce-şi ascunde secretul bolii de iubitul plecat în țări exotice decade până la stadiul ultim, de trup predat definitiv maladiei. Imaginea femeii conținută de patul său de moarte precum un val de pânză țintuit pe o monstruoasă maşinărie de țesut descoperă o nouă dimensiune a joncțiunii dintre *organic* şi *mecanic*. Lumea sanatoriului păstrează o dimensiune naturală a travaliului suferinței, astfel că reprezentările cele mai intense expun nuditatea traumelor şi atrocitatea durerii.

Raportul de proximitate şi determinare instalat în relația maladiv-letal are propensiuni mai elaborate decât cadrele precise ale potențialului thanatic existent în relație. În *Vizuina luminată*, sanatoriul, ca instituție socială ce are rolul de a ordona şi supraveghea haosul inerent al bolii şi al morții, favorizează expansiunea unei viziuni halucinatorii semnificative, implicând coordonatele deja exploatate în contexte similare (conexiunea sanatoriu – măcelărie - casă funerară rămâne cea mai spectaculoasă).

Ca „un vicios al imaginii crepusculare, al contemplației extatice, al fantasmelor reci"[80], Blecher unifică teritorii aparent incompatibile ale imaginarului în formule ce ilustrează disponibilitatea lumii narate de a se recompune din aluzii şi nuanțe. Aşa se întâmplă cu visul „amuzant şi fascinant" (p. 292), având o coerență narativă neobişnuită, în care oraşul devine o aglomerare de clădiri şi instituții „specializate" după forma serviciului oferit:

---

[80] Radu G. Țeposu, *În căutarea identității pierdute,* studiu introductiv la Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Corp transparent. Corespondență*, Editura Aius, Craiova, Editura Vinea, Bucureşti, 1999, p. 32.

> „.[...] gara era neagră, lustruită, şi ca o imensă locomotivă cu intrarea prin uşa fochistului şi peronul de aşteptare în faţa cazanului de aburi, poşta avea forma unei cutii pentru scrisori, galbenă cu dungi albastre, o librărie era în formă de călimară şi alta în formă de volum frumos legat, toate cofetăriile aveau formă de prăjituri cu cremă şi friş-că, magazinele de gramofoane pâlnii enorme, iar mezelăriile erau în formă de jambon pus pe lat." (*V.l.,* p. 293)

Iar „în ţara «specificităţilor» şi oamenii luau aspectul meseriei lor" (p. 297). Un inginer angajat la o uzină pentru smălţuit vase e de culoare albastră şi are pielea „smălţuită cu email albastru" (*ibidem*), un personaj bolnăvicios „purta haine de celofan şi era în întregime trans-parent şi întunecat ca o radiografie." (*Ibidem*)

Coordonata suprarealistă e amplificată de prezenţa unui personaj dalinian ce „avea nişte splendizi ochi verzi şi nimic deosebit, ne servi cu bomboane care observai că erau în realitate nişte ceasornice ce se topeau în gură..."(*Ibidem*)

Având intenţia de a destructura şi recompune elementele unei realităţi familiare pe dimensiunile uneia exploatate doar în morfolo-gia fabulosului, Blecher modifică direcţia reprezentării spre geometria locului rău, a spaţiului funerar. Prăvălia de mezeluri e un decor teatral care, prin acţiunea unor pârghii ingenioase, poate deveni într-un sfert de oră un magazin de pompe funebre, înlocuind jambonul cu un „craniu mortuar cu dinţi galbeni şi orbite înfundate" (p. 294). Interiorul face trecerea spre un evident suprarealism al reprezentării:

> „[...] învelesc jamboanele în mătase neagră şi cârnaţii la fel, or-namentându-i cu betea1ă de argint ca lumânările de nuntă, atât doar că lumânările mele sunt negre (şi dacă le zgândări, vezi că în mijloc sunt umplute cu carne tocată de purcel)" (p. 294).

Rolul de obiect tehnic al radioului este expandat în direcţii, din nou, neobişnuite – el fabrică mezeluri şi conserve în funcţie de undele emise. „Radioul de fabricaţie" este, de fapt, o fabrică ce reciclează re-buturi, nimicuri şi rămăşite şi le transformă în hrană nobilă:

> „într-o cutie pe care o are la spate, [...] pun în fiecare zi tocătură de carne, de peşte, tot felul de bucăţi şi stofe ce găsesc prin casă, pan-

> glici, fier vechi, făină, vin şi hârtie, coji de portocale, cutii de chibrituri şi timbre uzate, în fine tot ce găsesc, tot, absolut totul... şi aparatul este acelaşi filtru ca şi pentru muzică, potrivesc butonul pentru o fabrică de sardele şi «unda de fabricație» care este în aer se acordă cu unda aparatului care din materia impură şi diversă din cutie, alege exact ce-i trebuie pentru a fabrica o cutie de sardele, după cum în aparatul de radio muzical, acordul undelor face ca să-şi aleagă aparatul din aerul impur, notele trebuinciose pentru o simfonie de Beethoven... e simplu..." (*V.l.,* p. 296)

„Personajul iubeşte visul pentru frumusețea lui anarhică"[81], iar autorul pentru acuratețea reprezentărilor şi pregnanța semnificațiilor. Prezenți simultan în text, grație naturii jurnalului, personajul şi autorul îşi suprapun vocile într-un efort estetic de impact. Ca instrument al reprezentării, visul reuneşte coerența narativă a parabolei şi rezonanța polifonică a metaforei, izolând, într-o istorisire generată în cheia parodică a „poveştii", termenii centrali ai deformării realităților comune. În această retortă a fantasticului ludic-oniric se dizolvă materialitatea grea a lumii obiectuale şi a straturilor ei organice de carne şi mizerie, odată intuită capacitatea ei transformatoare nelimitată. Numai corpul rămâne impregnat de energia fatală a durerii, visul fiind maniera ironică de a marca încă o dată limitele insurmontabile ale unei *identități* devenite *statut*: sine însuşi este definit exclusiv prin maladie şi suferință.

Favorizarea narațiunii coerente, cu intenții parabolice, se remarcă şi în „fabula" câinilor polițişti – veritabilă istorie a „măririi şi decăderii" unei elite social-morale. Deşi potențial interesantă, o interpretare a acestor episoade importate din teritoriile visului ar exploata un iluzoriu strat de profunzime ce nu este mai mult decât suprafață. Aceste straturi oniric-halucinatorii aparțin corpusului narațiunii şi nu pot fi disociate de elementele constitutive ale viziunii în sens global. Visul este un izotop, o re-alcătuire aparte a realității anormale generate de ravagiile suportate de trupul bolnav, mai mult decât o activitate analizabilă în termenii semnificațiilor exterioare ale unor procese interioare. Maşinăria visului este un mecanism psihic ce reciclează deşeurile realității, aşa cum le păstrează memoria, generând istorii incredibile. Jurnalul consemnează, astfel, semnalele celui mai productiv generator de narațiuni – visul.

---

[81] *Ibidem*, p. 30.

Topografia irealității este anunțată în jurnal prin integrarea autorului-protagonist într-o spațialitate mereu supusă transfigurărilor vizionare. „Logica lucrurilor este ultimul punct de vedere care m-a preocupat vreodată", afirmă jurnalistul, continuând prin a motiva prevalența visului în reprezentările realităților scrisului său. „Mă pasionează înainte de toate frumusețea sau bizareria lor, atmosfera lor tristă şi calmă, sau dramatismul lor dureros şi sfâşietor." (p. 247)

Descrierile sunt „nuclee de o liricitate condensară"[82] şi parcurg traiectoria redimensionării realului în vis, pe fundamentele unui fantastic bizar: „este piața obişnuită, cu clădirea cu coloane a poştei şi în față Casa de Depuneri, [...] dar toată, până în cele mai mici amănunte albă, cu totul şi cu totul albă. [...] …totul este constituit din lapte închegat." (p. 248)

Acest decor devine parte a unei orchestrații cromatice demențiale printr-o schimbare a albului imaculat cu invazia sângeroasă a unui purpuriu intens:

> „[...] iată că pe Casa de Depuneri cupola deveni roşie, extraordinar de roşie, splendid de roşie, păstrând toată strălucirea fațetelor de sticlă din care e construită, ca un imens rubin peste acoperişuri. Şi de la cupolă, toată piața fu invadată de culoarea roşie ca o revărsare de sânge şi de purpură." (*Ibidem*)

Anunțând modelul poetic al *Întâmplărilor*, unde criza era factorul dinamic al înnoirii planurilor narative, în *Vizuina luminată* această „criză" este determinată de un moment de colaps al spațio-temporalității subiective – „într-o singură clipă" are loc replierea în sine, reinstituirea stării de „locuire în sine", când eul îşi locuieşte corpul aşa cum locuieşte orice alt spațiu dispus să-l adăpostească. Această întoarcere spre interior este o revenire la elementar – circuitul sangvin este cursul fluviului dinăuntru, a cărui sonoritate vitală, închisă şi surdă, este ecoul perceptibil al frământărilor minții. Sângele este şi el un „loc" blecherian, păstrând toate semnele „crizei": „În întuneric, îmi înfund brațul până la cot în râul care mă duce şi apele lui sunt calde, aburinde şi straşnic de mirositoare". (p. 267)

---

[82] *Ibidem*, p. 32.

Călătoria în propriul sânge poate fi considerată momentul suprem al halucinației corporale, prin conotația „căderii în oglindă", a pierderii în labirintul interior care acum nu mai este decât dinamism organic, viață în cea mai pură reprezentare a ei:

> „În clipa când scriu, pe mici canaluri obscure, în râulețe vii şerpuitoare, prin întunecate cavități săpate în carne, cu un mic gâlgâit ritmat de puls se revarsă în noaptea trupului, circulând printre cărnuri, nervi şi oase, sângele meu. În întuneric curge el ca o hartă cu mii de râulețe prin mii şi mii de țevi, şi dacă îmi închipui că sunt destul de minuscul pentru a circula cu o plută pe una din aceste artere, vuietul lichidului care mă duce repede îmi umple capul de un vâjâit imens în care se disting bătăile ample pe sub valuri ca ale unui gong, ale pulsului şi valurile se umflă şi duc bătaia sonoră mai departe în întuneric pe sub piele în timp ce valurile mă iau iute în întuneric şi într-un vuiet de neînchipuit mă aruncă în cascadele inimii, în pivnițele de muşchi şi fibre unde revărsarea sângelui umple rezervoare imense pentru ca în clipa următoare barajele să fie ridicate şi o contracție teribilă a cavernei, imensă şi puternică, înspăimântătoare ca şi cum pereții odăii mele s-ar strânge şi s-ar contracta pentru a da afară tot aerul din cameră, într-o strângere care plesnește lichidul roşu în față şi îl îndeasă, cu celulă peste celulă, are loc deodată expulziunea apelor şi gonirea lor, cu o forță care bate în pereții moi şi lucioşi ai întunecatelor canale cu lovituri de ample râuri ce cad din înălțimi. (p. 267)

Memoria locurilor blestemate din copilărie este activată accidental, de spațiile părăsite ale marginilor oraşului, acele „solitudini în ploaie" (p. 305) ce redevin cu regularitate parte a peisajului, pentru a le rămâne activ potențialul de spații ce locuiesc irealitatea. Gunoaiele de la periferie reactualizează conflictul dintre eul inflamat de suferință şi corpul-mecanism defect, limita dintre organic şi anorganic devenind limita dintre două stări semnalând dezastrul, deoarece atât obiectele cât şi trupul nu sunt decât simulacre ale unei realități pierdute. Conținându-şi moartea şi cedându-i treptat în regimul deteriorării fiziologice, trupul redevine centrul nevrotic al unei recăderi în exasperarea mizeriei obiectuale a lumii:

> „Tot ce înconjoară viața omului e pentru viermi şi gunoi exact ca şi trupul lui şi omul sfârşește în putoare cu tot cortegiul de obiecte fine din viața lui.

> Totul era destinat corupției și putreziciunii, iată ce învățam pe câmpul de gunoaie, și învățătura m-a pătruns până în măduva oaselor, încât nu țin la nici un obiect și nici la trupul meu. Totul va putrezi pentru a fi absorbit apoi de întuneric, pentru totdeauna."(p. 306)

Jurnalul se încheie printr-o reprezentare artificios-manieristă[83] a unui spațiu ultim al închiderii, alveola neantului reprezentată de craniul unui cadavru în descompunere – un cal devorat de paraziți. Ca mod de a exprima „trăirea morții"[84], acest final are funcția de a închide, simultan, ciclul vital al jurnalului. Descompunerea viziunii implică expulzarea vizionarului într-un topos al non-existenței. Sanatoriul, mortificat precum cadavrul animalului, a devenit un loc inaccesibil, iar bolnavul, întins pe ciment, înțelege, într-un frison, că atât sanatoriul și cadavrul, cât și eul prizonier unei identități în descompunere își trăiesc anihilarea:

> „În spatele meu, departe, se întindea stârvul în putreziciune. Tot sanatoriul putrezea acolo alungit, cu totul descompus. Cu coastele afară, foșnind de gândaci și de viermi care îi rodeau stârvul. Și nu numai gândacii îl rodeau, erau și șoarecii care îl invadaseră și care ronțăiau și ei cu bucurie din hoit, din sanatoriul putred, plin de purulențe și de cărnuri descompuse, uitat în vijelie, sub croncănitul corbilor și urletul vânturilor.
>
> Eram pe ciment, dârdâiam de frig și nu știam ce să fac [...]." (p. 317)

4.4.2. Reversul. Întoarcerea la Urmuz

O ultimă etapă a dezmembrării identitare este concepută ca mecanism al alienării definitive în lumea trupului și se regăsește într-o serie de proze scurte, apărute în periodice, între 1930 și 1934. Între acestea se află și schița *Herrant*, proză de debut, publicată în „Bilete de papagal". Toate prozele scurte ale acestui interval sunt marcate de experiența avangardei, pe care Blecher o trăiește mai mult prin colaborarea la revistele „Le Surréalisme au service de la Révolution" și „Les feuillets inutiles". Titluri precum *Don Jazz*, *Buțu*, *Jenică* sau *IX – MIX – FIX*

[83] V. Nicolae Balotă, *op. cit*., p. 173.
[84] *Ibidem*.

propun un discurs de graniță, anunțând elemente ale poeticii romanelor şi stabilind totodată o serie de repere într-o zonă specifică prozei scurte – între acestea, cel mai relevant este personajul dezarticulat, cu gesturi stranii şi apariții bizare.

Importanța componentei în discuție constă, în primul rând, în „întoarcerea" spre Urmuz. Acestui gen de sensibilitate, prin care lumea poate fi văzută în resorturile ei de profunzime şi în automatismele absolute ce asigură funcționarea mecanismului social, i se suprapune viziunea plenară a irealității imediate, ca o revelație a adevărului reprezentării prin scrutarea dimensiunilor multiple ale realității.

Majoritatea acestor texte sunt „portrete", aşa cum Blecher însuşi le numeşte pe câteva, inspirate de prezențele reale, tragice şi implicit comice, ale unor pacienți de la sanatoriul din Berck. Aceste personaje aparțin în mod clar unor categorii diferite de „portrete". Herrant este un egiptean cu o soartă aproape suprafirească, el ştie de prezența unei „raze verzi" ce străbate cerul la răstimpuri, deoarece la câteva zile după naştere preotul i-a pus pe limbă o fărâmă de sare verde cu „străluciri stranii".

Împreună cu naratorul-protagonist al schiței, urmăreşte raza pentru a-şi pune o dorință. Raza trece în timp ce Herrant doarme neclintit.

O prezență fabuloasă este Don Jazz, al cărui nume real nu e ştiut de nimeni şi care are, în comunitatea bolnavilor, rolul de a povesti despre lumile miraculoase ale music-hall-urilor din Paris. Deşi acest spaniol „înalt şi negricios" pare echilibrat în istorisirile sale, aparențele ascund o realitate contradictorie, Don Jazz fiind o ființă paradoxală:

> „(Tusea, de exemplu, contrazicea strănutul. Era serioasă, plină de dogme şi experiență, o tuse de om bine simțit.
>
> Strănutul era copilăresc, comic şi nepotrivit în timp). Mai mult chiar. Avea organe care se negau între ele sau se certau.
>
> Dacă spaniolul nostru n-ar fi fost construit dintr-o singură bucată, acțiunile diferitelor lui organe ar fi alcătuit o serie nesfârşită de asasinate intime.
>
> Inutil de adăugat că gestul îi contrazicea vorba. Îmi aduc aminte, în această privință, de felul cum ne-a spus într-o zi că nu poate suferi ciorapii cu pătrățel: a dus capul înainte ca sub povara unei forțe repezi şi grele, a deschis nervos palma cu toate degetele răşchirate şi tot corpul a luat forma unui semn de întrebare." (*D.J.*, p. 342)

Existența i-a fost sublimată într-o moarte pe măsură – o contopire cu neantul de o vizibilă propensiune spre suprarealism:

> „Don Jazz a murit într-o contrazicere de natură geometrică în care, bineînțeles, a avut rolul principal.
>
> Iată cum s-a întâmplat: creierul țesea un gând spre lună, un gând ascuțit, fin şi vertical, căci, asta o ştie oricine, luna e în sus şi nu de jur împrejur; altfel n-ar fi lună, ci un soi de cutremur de pământ.
>
> Mâna însă țesea un gând orizontal pe care din întâmplare îl ilustra cu un revolver. Glontele a pornit deci de la o tâmplă la alta orizontal, a întâlnit gândul vertical şi la încrucişare Don Jazz a murit.
>
> Doctorii n-au izbutit să descurce acest sistem de perpendiculare." (*D.J.,* p. 343)

Acestei prezențe urmuziene i se adaugă două *Portrete* cât se poate de comune, dar a căror logică existențială aminteşte, din nou, de imaginarul *Paginilor bizare*. Buțu şi Monciu, din schița *Buțu,* sunt reminiscențe ale cuplurilor sado-masochiste Algazy & Grummer sau Cotadi şi Dragomir şi coexistă într-un mediu comun generat prin dialoguri contradictorii:

> „Poziția socială a lui Buțu este aceea a victimei la îndemână:
>
> «Buțule, nu fă zgomot! Buțule, nu păta cuvertura! Buțu a stins lumina! De ce, mă? Buțu a aprins lumina! De ce, mă Buțu, mă, că intru în tine!»
>
> Buțu reacționează prin imperturbabil calm şi prin viață interioară." (*B*., p. 345)

Povestea lor rămâne nespusă, deoarece tot ceea ce contează în acest duet este dialogul eşuat la nesfârşit în brutalizări şi invective. În comparație cu Jenică, „oltean şi poet", cei doi au o dinamică ce le păstrează locul în sfera acțiunii.

Poemele lui Jenică, „vecinul [...] pe patul din stânga" sunt secretul împărtăşit prieteneşte naratorului, pe care nu îl poate transmite mai departe. Tot ce poate face e să comunice şi cititorului visul lui Jenică de a merge în Polinezia, deoarece ar face orice să aibă un tovarăş papuaş. Mai mult, poate spune „că subiectele lui sunt simple, colorate şi parfumate. Jenică descrie cerul, marea şi ghiocelul. Sentimentul intim al poetului față de floarea gingaşă se exprimă curat şi cinstit cam astfel:

«Mai mare dragul să-l priveşti»" (*J.*, p. 347)

Jenică este dadaist, scrie „povestiri halucinante", dintre care una se intitulează „Calul albastru şi transatlanticul elveţian". Concluzia vine de la sine: „mai frumoase viziuni nici profetul Ezechiel n-a avut!" (*Ibidem*)

Ultima schiță, *IX – MIX –FIX* se anunță, printr-o dedicație, ca „divertisment funambulesc" şi face trecerea necesară prin spațiul metaficțiunii, aşa cum au postulat-o avangardele:

> „Pâinea zilnică se făcea din litere, nu din făină. Fiecare pâine conținea un roman complet de Zola. Pe suprafața unei îmbucături cetii un episod cu înspăimântătoare catastrofe de cale ferată." (*IX-MIX-FIX*, p. 348)

Revine şi aici dimensiunea urmuziană, într-o conexiune amintind de „fiorii literaturii viitorului" şi de hrana spirituală a poemelor digerate ce îi determină pe Alagazy şi Grummer să pornească o luptă pe viață şi pe moarte. În interiorul acestei scrieri Blecher se întoarce la sine după un periplu necesar prin Halucinaria unui clasic al irealității – Urmuz:

> „În mijlocul odăii patru coloane fine de lemn urcau până-n plafon. Între ele atârna de un fir de păianjen o fundă albastră, o fundă de şcolăriță, legănându-se uşor în aer pentru a-mi indica demențial, însă corect, stricta ei irealitate." (*Ibidem*, p. 349)

Inițierea lui Blecher este, mai înainte de toate, condiționată de propria experiență a dezintegrării treptate în condiția suferinței, a izolării şi a morții. Dacă putem distinge dintre toate semnele operei sale o esențializare a determinanților de ordin interior ce au condiționat-o, ea ar fi un fragment dintr-o scrisoare către Geo Bogza:

> „Pentru mine de mult, literatura, poezia şi chiar însăşi întreaga realitate au pierdut iremediabil orice atracție, şi dacă continui să trăiesc, să mă ocup de ceva, să scriu, e pentru că n-am altceva mai bun de făcut în condiția de acum a vieții mele."[85]

[85] Mădălina Lascu (ed), *M. Blecher, mai puțin cunoscut*, Editura Hasefer, Bucureşti, 2000, p. 140.

5. H. Bonciu, Constantin Fântâneru – extreme, deviații, obscurizări

5.1. H. Bonciu – dincolo de expresionism: *Bagaj...*, *Pensiunea doamnei Pipersberg*

Istoriile literare notează prezența lui H. Bonciu în viața culturală interbelică sub semnul unei evoluții atipice. Două aspecte i-au transformat scrierile în subiect de dezbatere, din perspective antagonice însă. Primul vizează natura incertă a esteticii operei sale – un expresionism marcat de accente avangardiste, cu frecvente alunecări spre onirism şi suprarealism. Poet şi prozator, H. Bonciu mizează pe o formulă expresivă hibridă, mai ales în cazul celor două romane, *Bagaj...* şi *Pensiunea doamnei Pipersberg*, romane de graniță, stranii şi aproape de neînțeles pentru gusturile literare ale epocii în care au apărut. Poetica fragmentarului, dublată de incertitudinea încadrării într-un gen literar, sunt elemente suficiente pentru ca Bonciu să fie clasat drept un autor neobişnuit.

Cel de-al doilea plan al discuției vizează implicarea operei sale în disputa privind „literatura pornografică", manifestată virulent în presă, totul culminând cu momentul 1937, când i se intentează proces. Alături de alți câțiva scriitori, între care Geo Bogza şi Mihail Celarianu, H. Bonciu este acuzat de promovarea unei literaturi pornografice, fiind pion central într-o nouă chestionare a problemei moralității în artă. Semnificația acestui episod vizează mai degrabă recurența unei dileme mai vechi, manifestată într-o primă instanță în polemica Maiorescu-Gherea, decât o sinteză a opiniilor critice prezente în cultura română în deceniul al patrulea al secolului XX.

Este important de subliniat totuşi dimensiunea politică a acestei dezbateri agresive, expusă de Z. Ornea[1] în volumul *Anii treizeci. Extre-*

[1] Z. Ornea punctează clar implicarea lui Nicolae Iorga în declanşarea acestui

ma dreaptă românească. Caracterul antisemit al campaniei de presă, cât se poate de clar conturat în discursul vehement al revistelor de dreapta, persistă şi în acuzele lansate de la tribuna Academiei, transferând datele unei probleme culturale într-o zonă socio-politică extrem de sensibilă.

Aşa cum îl descoperă o parte a criticii literare, cea deschisă receptării discursului literar modern, prezența lui Bonciu în literatura română interbelică presupune unele aspecte ce merită dezvoltate. Pentru a observa detaliile acestui proces, câteva repere ale traiectoriei acestui scriitor sunt însă necesare.

Deşi nu există un consens referitor la un interval exact, este totuşi o certitudine faptul că Bonciu şi-a petrecut câțiva ani din tinerețe în mediul boemei artistice din Berlin şi Viena, perioadă ce a avut un impact semnificativ asupra creației sale. În 1918 se află din nou în țară şi publică în revista „Scena" câteva traduceri din Peter Altenberg, alături de o serie de poeme proprii. Din 1920 începe colaborarea cu revista „Rampa", ceea ce îi favorizează o nouă şedere la Viena, în calitate de redactor. Din 1921, începe o colaborare cu „Adevărul literar şi artistic", menținând-o şi pe cea cu „Rampa".

O relatare a lui Eman. Cerbu despre H. Bonciu în acei ani este mai mult decât grăitoare:

> „Un tânăr poet a irupt într-o zi în redacția *Rampei*. Trimisese cu câteva zile înainte o poezie. Un sonet remarcabil prin forța brutală a imaginilor sale. I s-a spus că nu poate fi publicat, din cauza unui cuvânt crud care rănea întregul sonet. Poetul a revenit atunci în persoană, cu alte poezii. Toate de o structură interioară inedită în lirica românească."[2]

În această perioadă scrie mare parte din textele poetice incluse ulterior în volumele *Lada cu năluci* (1932), *Eu şi Orientul* (1933), şi

adevărat scandal: „Din păcate, scandalul a fost declanşat de N. Iorga." – în vol. *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1996, p. 440; tot aici sunt inventariate repetatele sale atitudini ostile față de literatura „nouă" – condamnarea liricii lui Arghezi şi a prozei lui Mircea Eliade fiind momente de vârf ale acestei atitudini.

[2] „Rampa", IV, nr. 884, 4 oct. 1920, p. 1, *apud* Mioara Apolzan, *Prefață* la H. Bonciu, *Pensiunea doamnei Pipersberg*, ediție îngrijită, prefață şi note de Mioara Apolzan, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 8

traduce din poezia lui Anton Wildgans – în 1933 apare volumul *Poeme către Ead.* Un mariaj burghez îl ține departe de lumea culturală pentru un timp, din 1923 şi până în 1934, când apare romanul *Bagaj...*

O perspectivă interesantă asupra posibilelor conexiuni ce pot fi stabilite între viziunea conturată în opera lui Bonciu şi cea dominantă în deceniul al doilea al secolului XX este oferită de Mioara Apolzan[3]. Poemele create în 1918-1920 sunt clar impregnate de spiritul avangardei, însă publicarea lor tardivă împiedică includerea autorului lor între precursorii de prim rang ai mişcării, precum Tzara sau Vinea. Tonul rezervat al criticii este motivat de lipsa de unitate a expresiei poetice, dar şi de inconsecvența față de „severitățile artistice”[4] ale unor specii cu formă fixă, precum sonetul.

În 1934 apare *Bagaj...*, iar receptarea critică pozitivă a romanului îi modifică aşezarea în spațiul literaturii interbelice. La fel ca şi în cazul lui Urmuz, implicarea lui Tudor Arghezi are un rol important, el semnând prezentarea de pe banderola romanului:

> „Dintr-o mocirlă de culori crude, frecată toată cu funigei de aur, bidineaua lui plină şi grasă, ridicată pe schela cea mai înaltă, zugrăveşte în fresca universală a balamucului sufletesc, la care fiecare adăugăm smângăleala fierbinte a sângelui nostru, o figură sau un interval.”[5]

Romanul nu a reprezentat o premieră sub aspectul inovației formale –experimentele[6] în proză ale avangardei fiind deja parte a unei istorii literare stabile, ceea ce a generat impresia originalității a fost inserarea unor teme specific expresioniste într-un discurs narativ sincopat, cu evidente propensiuni spre toposurile predilecte ale aceleiaşi avangarde căreia Bonciu nu i s-a raliat niciodată direct.

Unul dintre primele comentarii pe marginea romanului subliniază singularitatea formulei: „nu respectă nici una din formulele consacrate ale romanului, ci îşi îngăduie o factură cu totul nouă.”[7] Pornind de

---

[3] *Ibidem*, p. 9.

[4] Pompiliu Constantinescu, *H .Bonciu: Eu şi Orientul*, „Vremea”, V, nr. 266, 4 dec. 1932, p. 7, *apud* Mioara Apolzan, *op. cit*., p. 10.

[5] *Ibidem*, p. 11.

[6] *Ibidem*, p. 10.

[7] ***/rubrica/*Curier**, „Vremea”, VII, nr. 368, 25 dec. 1935, p. 23, *apud* Mioara Apolzan, *op. cit*., p. 11.

la calitățile romanului, pe care l-a „savurat cu delicii", Anton Holban[8] îl include pe Bonciu într-o familie a modernității europene, alături de Céline sau Axel Munthe; Pompiliu Constantinescu punctează eficient mutația benefică din interiorul operei, de la poezie la proză, şi remarcă aspecte relevante pentru orice caracterizare ulterioară a romanului – în ciuda reticențelor („o anume înclinație spre grotesc, [...] o anume poză suprarealistă a filmului unei existențe"[9]), *Bagaj...* este o apariție notabilă. Deşi negative, observațiile privind fragmentarismul, natura centrifugală a narațiunii şi persistența unui ton confesiv ce așează discursul în orizontul „autenticismului" aproape contagios al momentului, fiecare dintre ele subliniază caracterul atipic al romanului. Acest aspect devine relevant într-o argumentație succintă privind particularitățile romanului *Bagaj...*, desfăşurată în mod necesar în proximitatea imediată a textului.

Acelaşi mod reținut de a problematiza datele romanului îi este specific şi lui Mihail Sebastian, însă tot lui îi aparțin primele reflecții pozitive despre paginile încărcate de sexualitatea maladivă a lumii halucinante prin care călătoresc protagonistul Ramses Ferdinand Sinidis şi naratorul (Bonciu însuşi, după cum se va deconspira în cel de-al doilea roman).

Numele lui H. Bonciu a fost dintru început asociat spiritului artistic dominant în Viena sfârşitului de secol XIX şi în mediul cultural german şi vienez al primelor decenii din secolul XX. O delimitare clară a influențelor se face abia în 1967, şi i se datorează lui Ovid S. Crohmălniceanu:

> „Filiația mai neobişnuită a literaturii lui H. Bonciu [...] autorul o indică singur în romanele sale *Bagaj* (1934) şi *Pensiunea doamnei Pipersberg* (1936): ramura austriacă a neoromanticilor şi expresioniştilor germani, Peter Altenberg şi Peter Hille, Alfons Petzold şi Anton Wildgans, la care se adaogă pregătitorii şi reprezentanții a ceea ce s-a numit „Die neue Sachlichkeit", şcoala realismului atroce, sarcastic, grotesc şi brutal, Klabund, Kästner etc."[10]

---

[8] Anton Holban, „Bagaj" de H. Bonciu, Adevărul, XXXXIX, nr.15724, 17 aprilie 1935, p.2, *apud* Mioara Apolzan, *op. cit*., p. 11.

[9] Pompiliu Constantinescu, *Bagaj*, „Vremea", VIII, nr. 376, 17 febr. 1935, p. 7, *apud* Mioara Apolzan, *op. cit*., p. 12.

[10] Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mon-*

Acelaşi critic analizează dinamica interferenţelor literaturii române cu stilul Jugend, concluzionând că „dintre scriitorii români, cu *Jugendstil*-ul propriu-zis a avut însă de-a face numai H. Bonciu.”[11] Cele două romane sunt mediul revelator al conexiunilor, reale şi imaginare, dintre H. Bonciu şi boema vieneză. Prezenţa, ca personaje în scrierile sale, a lui Peter Hille, Peter Altenberg, Alfons Petzold, Egon Schiele nu certifică însă asumarea expresionismului ca linie majoră a viziunii sale. Nuanţarea vine tot din partea lui Crohmălniceanu[12], care observă că scriitorii evocaţi în paginile romanelor lui Bonciu aparţin unui moment de tranziţie, unei orientări estetice noi, pe care se va baza ulterior expresionismul. Elementele fondatoare provin însă din curente precum naturalismul, în ultima sa etapă, impresionismul, neoromantismul, simbolismul sau „Jugendstil”-ul :

> „Gustul pentru instinctual al naturalismului, expresionismul l-a intensificat până la scoaterea vieţii aproape cu totul de sub cauzalitatea socială şi psihologică, astfel încât să lase vederii, cum îşi propune H. Bonciu, numai «omul în patru labe». Impresionismul – se ştie – a adus o subiectivizare puternică a reprezentărilor artistice. Iniţiativa lui de a autonomiza însuşirile lucrurilor şi a le supune facultăţilor transformatoare ale eului creator, expresionismul a preluat-o şi a intensificat-o. Din panerotismul „Jugendstil”-ului şi obsesiilor lui naturalist-vegetale şi-a scos frenezia dionisiacă; totodată, a împins dispoziţia acestuia la stilizare către un act violent de reducţie chemat să dea formelor o funcţie rezumativă şi abstractivă care să facă perceptibile arhetipurile. Neoromantismul i-a transmis interesul acut pentru tot ce sufletul presimte că există dincolo de realitatea imediată: cosmicul, stihialul, demonicul, sacrul – precum şi preferinţele arătate fantasticului şi grotescului.
>
> Expresionismul lui H. Bonciu se prezintă ca o potenţare a acestor tendinţe.” [13]

Această izolare a principalelor „focare” de influenţă ce contribuie la conturarea unei formule inedite a expresionismului în literatu-

---

diale, vol. 1, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 537.

[11] Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi stilul Jugend*, în „Secolul 20”, nr. 1-3/1997, p. 142.

[12] Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 214.

[13] *Ibidem*, pp. 214-215.

ra română este un prim pas în identificarea prezenței lor în texte, sub forma unor elemente specifice imaginarului eterogen al acestui autor singular.

Bagaj.... şi *Pensiunea doamnei Pipersberg* sunt două romane ce funcționează complementar, din al căror fragmentarism şi polifonie stilistică se desprinde o manieră narativă şi poetică simptomatică pentru momentul de confuzie pozitivă în care scriitorul dă curs majorității opțiunilor discursive moderne. O observație importantă îi aparține Adrianei Babeți, în *Studiul introductiv* la cea mai recentă reeditare a celor două romane, unde, într-un context ce recompune cu acuratețe „momentul Bonciu" şi impactul prezenței sale în literatura română interbelică, notează:

> „Din tocmai acest amalgam deconcertant, dar nu mai puțin coerent cu propriile principii, vine în epocă forța de șoc a romanelor sale. O forță de fond şi de formă. De viziune şi stil. De repertoriu tematic şi de limbaj."[14]

Pornind de la aceste premise, putem afirma că cele două texte au o identitate unitară, stabilită printr-o serie de repere precise: *Bagaj...* este romanul unei singure istorii – povestea lui Ramses Ferdinand Sinidis, aşa cum a fost scrisă de acesta în *caietul negru*. Textul a ajuns în posesia naratorului într-o împrejurare bizară: ucigaşul lui Ramses, Omul cu ciocul de aramă, o apariție de coşmar desprinsă parcă, aşa cum s-a mai spus, din imaginarul caricaturilor paralogice ale lui Urmuz, îi face naratorului o vizită nocturnă şi îi relatează detaliile crimei.

Neobişnuitul şi oroarea faptei constau, aşa cum se poate bănui, în detalii: Omul cu ciocul de aramă, deşi l-a ucis pe Ramses pentru un fleac oarecum absurd – „pentru că acesta a refuzat să-i împrumute abonamentul pe calea ferată, sub pretext că fotografia lui nu seamănă deloc cu capul de păstârnac care ar fi putut să provoace confiscarea carnetului"[15], e îngrozit de natura dual a victimei sale, care, asemeni

---

[14] Adriana Babeți, *Studiu introductiv* la H. Bonciu, *Bagaj...*, *Pensiunea doamnei Pipersberg*, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 31.

[15] H. Bonciu, *Bagaj..., Pensiunea doamnei Pipersberg*, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 43; vom folosi, pentru abreviere, *B. = Bagaj...* şi *P.d.P. = Pensiunea doamnei Pipersberg*.

unui erou de nuvelă romantică şi fantastică, poartă în coşul pieptului un pitic hidos ce intervine brutal, criticându-i aspru faptele şi făcând necontenit comentarii caustice la adresa lui.

„Frigarea" folosită la „scoaterea caielelor desprinse din potcoavele cailor şi înfipte în asfalt" (*B.*, p. 42) străpungând pieptul lui Ramses, a ucis piticul. Spusele Omului cu ciocul de aramă au funcţia de a marca incipitul unei poveşti cel puţin bizare:

> „[...] e neîndoielnic, după cum, de altfel, am bănuit întotdeauna, că Ramses purta înghemuit în coşul pieptului un copil pe care l-am străpuns mortal la demonstraţia mea sportivă. Poate că mă socoţi destul de copt pentru balamuc. Dar dacă vei citi caietul postum, vei ajunge la aceeaşi părere. Piticul din lăuntrul său a mai avut puterea să strige piţigăiat şi peltic: «Adio, Ramses» La care Ramses i-a răspuns: «Crapă, canalie», înainte de a se prăbuşi neînsufleţit pe mormanul de gunoi." (*B.*, p. 44)

Direcţia romanului este însă alta. Nu mai puţin ambiguă, dominată de o stranietate copleşitoare şi de accentele unei viziuni acut decadente, în care protagonistul e un rătăcitor prin lumi periferice, erodate de o forţă autodestructivă ce abrutizează fiinţa printr-o exacerbare senzorială susţinută de o percepţie maladivă a sexualităţii:

> „Totul vorbeşte în Bonciu despre o existenţă precară, imprevizibilă, despre extravaganţă şi spirit de contestare, despre fascinaţia periferului, chiar a sordidului, cel puţin în anii vienezi, aşa cum transpar ei din texte."[16]

Călătoria la capătul nopţii, dacă urmărim dimensiunea célineană a romanului[17], este o traiectorie a destrămării eului într-un topos vast al pierzaniei şi-al uitării de sine. Aceeaşi linie autobiografică, urmărită din copilărie şi până într-un prezent incert, poate aşeza *Bagaj*.... alături de *Întâmplări în irealitatea imediată,* romanul lui M. Blecher[18]. Sub-

[16] Adriana Babeţi, *op. cit*., p. 9.

[17] Observaţie făcută şi de Nicolae Manolescu în *Istoria critică...,* 2008, p. 787.

[18] „Cel mai apropiat ca structură exterioară de *Întâmplări...* este romanul lui H. Bonciu, *Bagaj*..." – Mihai Zamfir, *Maestrul din umbră. Cealaltă faţă a*

stanța halucinației şi a reveriei metafizice din romanul lui Blecher are însă în *Bagaj*... o consistență materială grea şi o certă propensiune spre voluptatea anihilării.

Obsesia morții, ca topos predominant în ambele romane, apare în romanul lui Bonciu ca reprezentare factică a cruzimii şi a violenței, aducând cu sine un infern organic coagulat din esențele tari ale unor personaje insolite, apropiat de bolgiile estetizante ale *Crailor de Curtea Veche*. Memoria copilăriei şi a adolescenței este strâns legată de prezența unor personaje teribile, ale căror gesturi şocante îi imprimă lui Ramses o viziune atroce asupra vieții. Această viziune rămâne permanent activă în nivelul de profunzime al narațiunii, fiind cu atât mai vizibilă cu cât povestea este generată printr-un fel de mărturie directă, asemănătoare însemnărilor de jurnal sau memoriilor.

Specificul textului provine din exploatarea unui truc binecunoscut – naratorul nu îşi asumă paternitatea „poveştii", romanul are la bază un text „de împrumut", primit sau găsit, adesea un manuscris aparținând chiar protagonistului, precum în acest caz. *Caietul negru*, cu toată transparența metaforei sale, se va dovedi suportul unei lumi ficționale aparținând unei serii negative de o pregnanță remarcabilă.

Discontinuitatea narativă, omniprezența grotescului, „metafizica tragicului cotidian"[19], imaginarul violenței, transpus şi la nivelul limbajului, obsesia întunecată a sexualității, suprapuse unei pulsiuni thanatice de fond, redau liniile de forță ale unei proze ce poate ilustra o altă dimensiune a modernității în literatura română interbelică. H. Bonciu nu a făcut parte din nici o grupare literară, programul său estetic a funcționat subiectiv, în mod evident influența perioadei germane şi a celei vieneze fiind una durabilă. Transformările inerente schimbării regimului poetic cu cel prozastic nu au alterat fondul expresiv al unui autor destul de rar explorat critic în datele particulare ale operei sale.

Bagaj... este un roman cu o desfăşurare narativă liniară, implicând o teleologie devenită treptat iluzie: moartea protagonistului nu e punctul ultim al căutărilor şi-al rătăcirii – într-un episod neverosimil,

---

prozei, Editura Eminescu, Bucureşti, 1988, p. 150.

[19] G. Călinescu, H. *Bonciu: Bagaj. Pensiunea doamnei Pipersberg*, „Adevărul literar şi artistic", XV, nr. 792, 9 febr. 1936, pp. 9-10, *apud* Mioara Apolzan, *op. cit*., p. 10.

Ramses îşi povesteşte înmormântarea din postura unei prezențe/absență: percepe tot, dar nu mai poate reacționa. Acelaşi mecanism care a făcut posibilă prezența piticului în rol de voce („peltică" şi „piţigăiată") a conştiinței, deturnează finalul romanului spre ultima zonă infernală a identității lui Ramses, viziunea incinerării sale. Acesta este un posibil punct de plecare în explorarea personajului şi a lumii narative coagulate în jurul său:

> „Mă vor împinge în cuptorul unde urmează să intru pe burtă, pentru că atunci când tendoanele se vor scurta din pricina căldurii, va trebui să mă ridic.
>
> Vreau ca trupul să mi se aşeze încă o dată în patru labe, şi capul meu, fără sprijin, răsucit brusc în jurul gâtului la o sută optzeci de grade, să mi se oprească, cu ochii plesniți, pironiți spre bolta cuptorului.
>
> Atunci mă voi opri iar o dată, până când întreaga clădire a trupului se va prăbuşi pentru totdeauna pe pulberea fină a măruntaielor mele prefăcute în cenuşă.
>
> Omul cu drugul de fier va deschide apoi capacul iadului de foc, să sfărâme ciolanele înnegrite, insuficient carbonizate.
>
> El va găsi mădularele piticului, înfipt ca un uriaş păduche lat în colivia oaselor mele. Îl va recunoaşte după forma de dovleac micuț a craniului şi după picioruşele lui de Mickey Mouse.
>
> Cu drugul de fier să-i piseze oscioarele.
>
> Praf să se aleagă de el!" (*B.*, p. 132)

Călătoriile lui Ramses prin lumi periferice, precum sfera boemei sau bordelurile, asigură fluiditate narațiunii şi consolidează limitele unui univers uman fascinant prin diversitate, însă purtător al aceloraşi însemne ale aneantizării. Personajele sunt prezentate în episoade scurte, fiecare fiind purtătorul unei semnificații irepetabile, rămasă ca esență a unui timp ireversibil.

Romanul cuprinde trei perioade majore ale existenței lui Ramses – adolescența, războiul şi maturitatea, exploatând momentul ultim, al morții, aşa cum am menționat deja, într-un episod adiacent. Intenția unei autobiografii se susține astfel pe axa unui cronotop inteligibil, relativ uşor de urmărit. Ceea ce modifică aparențele unei desfăşurări liniare este o dinamitare din interior a condiționărilor sociale şi morale, refuzate sistematic de către Ramses şi supuse unor continue demontări.

Fiecare dintre cele trei episoade majore este alcătuit dintr-o constelație de evenimente și personaje ce expun, până la epuizare, imaginile unei realități maculate de o dizarmonie profundă și neliniștitoare. Privite prin spectrele deformatoare ale acestui personaj incongruent cu propria identitate, oamenii și acțiunile lor încep să existe într-un spațiu de suprafață al prezentului, străbătut de o temporalitate ireversibilă și de nesfârșite eșecuri.

Primul indiciu al unei stări interioare precare este (falsa) dedicație de pe prima pagină, adresată tatălui:

> „Aștern gândurile mele pe țărâna
> și ciolanele tale, tată, pentru că
> astăzi ești orb și mut și surd și
> neînțelegător.
>
> Fiul tău."

Citit în codul unui oedipianism aproape implicit, mecanismul defulărilor excesive din roman devine consecința unei fracturi existențiale la nivelul raporturilor cu autoritatea și cu normele sociale. Inadaptarea lui Ramses este, astfel, condiționată de o alienare definitivă, care, fără a fi singulară, îi accentuează protagonistului insolitarea.

Ricoșând spre mamă, ura de sine se conturează ca linie definitorie a unei identități vulnerabile. Ca o consecință firească a acestei duble rupturi, scrisul devine funcție compensatorie, singura ce poate asigura păstrarea identității într-o formă stabilă – cea a narațiunii – toate celelalte forme ale experienței girând căderea în trup prin prezența, ca ego alternativ, a „omului în patru labe":

> „Cu mama, lucrurile stau azi ceva mai puțin limpede. Cred însă că a presimțit că în pântecul ei coace nebunia unui strămoș șugubăț și alcoolic, căci altfel nu s-ar fi străduit la începutul fecundării să-mi desprindă embrionul din rădăcina ei.
>
> Poate că din pricina asta apăs, cu dușmănie câteodată, vârful peniței pe hârtie, până ce se deschide o gură de cerneală cu două buze negre, pe care mi-e teamă să le pipăi, cum altădată, în copilărie, mi-a fost groază să mă ating de portalul acoperit cu postav negru, drapat în fața caselor celor adormiți pe veci." (*B.*, p. 47)

Imaginea tatălui şi afectivitatea paternă sunt asociate, într-o ultimă instanță, unei alte traume de proporții, experiența războiului:

> „O singură dată i-am primit sărutul rece la poarta casei părinteşti, când, cu coburii îndesați cu rufărie de harnicele mâini ale mamei, m-am despărțit de el, ca să intru în vâltoarea războiului" (*B.,* p. 47)

Între amintirile copilăriei încep să se infiltreze elemente ale grotesculuı şi ale violenței, Ramses izolând, ca figuri memorabile, pe dascălul devorator de bomboane semi-digerate, confiscate direct din gura copilului, şi pe Moş Avram, care, de disperare că are degetele strâmbe, afectate de podagră, încercă să şi le îndrepte cu securea, retezându-şi pe loc patru degete de la mâna stângă. Monştri ai copilăriei, aceste prezențe, alături de multe altele, favorizează, prin dimensiunea lor întunecată, structurarea unei identități antagonice şi a unei conştiințe dezarticulate.

Melancolia bolnavă a celor mai multe dintre experiențele mărturisite de Ramses în caietul negru, ca într-o carte despre moarte (în *Pensiunea doamnei Pipersberg* vor domina *Cartea despre carne*, *Cartea despre vin* şi *Cartea despre suflet*), îşi are sursa primă în sensibilitatea excesivă a copilăriei.

Conexiunea eros-thanatos se conturează din întâmplări ce formează în sine episoade semnificative pentru developarea instantaneelor sugestive ale copilăriei şi adolescenței. Marcate textual prin pauze, delimitate ca fulgurații ale unei memorii convulsive, aceste întâmplări par a veni din aceeaşi irealitate imediată ca şi *Întâmplările...* lui Blecher. Una pare a anunța viziunea din final, a trupului incinerat în crematoriu - Ramses vede un om asproape carbonizat, pe Ilie Cârpaciul, muncitor la sondă, adus acasă într-un sicriu „din care răzbea un miros pătrunzător de carne friptă." (*B.,* p. 52)

Schema erotică a romanului pare a fi una completă, deoarece rolul iubirii pierdute din prima tinerețe este atribuit Laurei, sora lui Marcu Fişic, bărbierul. Aici se conturează un nod de semnificații importante în determinarea evoluției lui Ramses, prin prezența unor conexiuni multiple între erosul inocent şi obsesia fatală, cuplul Ramses-Laura fiind o sublimare artificială a purității definitiv pierdute.

Contrastul major dintre ritualul aproape sacru al apropierii de trupul Laurei şi desfrâul căutat ca uitare de sine se profilează odată cu

instituirea unei relații secunde, în care dorința refulată este consumată violent alături de o femeie pasivă, pe deplin supusă asaltului erotic intempestiv al adolescentului.

O proiecție exterioară a relaționării lui Ramses la cele două femei este iubirea dramatică a lui Marcu Fişic pentru țiganca de la „local", figură tragică şi grotescă, purtătoare a unei sexualități misterioase. Marcu, răvăşit de iubirea imposibilă pentru țigancă, o ascultă cântând, după care „o înşfăcă de păr şi o trânti de pe rampă jos pe podea, călcând-o în picioare" (*B.,* p. 59) Acestui episod îi urmează întotdeauna o retragere amoroasă în salonul de frizerie, până când, după un astfel de episod, Marcu este răpus de o fatalitate inexplicabilă. Căderea în deznădejde şi moarte are loc ca proiecție nefericită în destinul Laurei: fata se mărită cu un bogătaş şi naşte un copil mort.

Dimensiunea céliniană răzbate la nivelul expresiei directe: „Războiul cel mare m-a încolonat alături de Moarte" (*B.,* p. 63); tonul dramatic se nuanțează într-o ironie ascuțită, denunțând inutilitatea conflictului: „Am făcut războiul aşa cum August Prostul ajută la strânsul covorului din manej."(*Ibidem*) Însingurarea în teritoriile concrete ale morții este marcată de îndepărtarea de propria existență, într-o nebunie amânată doar de amintirea mamei:

> „Aşa cum mă întindeam atunci pe burtă în mocirla de la marginea drumului, cu coatele proptite în noroi, cu obrajii sprijiniți în podurile palmelor murdărite de balega cojită de soare, chipul mamei, blând şi adorat, mă ferea de nebunie. Fiindcă îmi venea să urlu, să răcnesc, să-mi arunc căciula grea de oaie de pe capul tuns chilug şi să-mi sfâşii mantaua prea grea şi prea mare, pătată peste tot de zeama răsturnată din gamelă, în clipele de panică." (*B.,* p. 65)

Resorturile salvării implică şi o rezervă de cărți – eroii modernității traversează în timp real spațiile morții şi ale ororii, aşa cum ei înşişi le-au proiectat în operele lor. Călătoria la capătul nopții nu poate fi făcută decât împreună cu ei, fiind, de fapt, o „călătorie" metatextuală:

> „Căram, pretutindeni, printre galeții sfărâmați, pe Wilde, gigantul reîntors din Reading la Paris să-şi negocieze dantura pentru o coajă de pâine, pe care desigur nu a mai putut-o mesteca între gingiile stâlcite; pe Baudelaire, care a distins Franța, trecând mai rece şi mai elegant decât însuşi versurile sale; pe epilepticul acela, numit Feodor Dostoiev-

ski. Îi luam pe toți cu mine între încărcătoarele cu gloanțe, din care nu am trimis nici unul, căci nu am ucis pe nimeni..."(*B.,* p. 67)

Trauma are un impact vizibil şi la nivelul discursului ideologic, inserat într-un pasaj impregnat de patos:

„Mai târziu, când voi dispare din grădina oamenilor, ca să nu mă mai reîntorc, vai, niciodată, omul care se va naşte după mine sau care astăzi trăieşte pe undeva şi luptă cu nevoile, va vorbi de pe coama înaltă a munților de oseminte. Va pomeni victimele nevinovate sau inconştiente ale groaznicului măcel. Va striga: «Jos armele!» şi zângănitul de oțel va fi semnalul înfrățirii omeneşti."(*B.,* p. 69)

Fără ecou în afara acestui fragment, entuziasmul conviețuirii rămâne una dintre utopiile prezente în conştiința personajului, articulate pe un fond de revoltă, de unde şi tonalitatea excesivă a previziunii unui timp „al înfrățirii", materializat, aşa cum istoria reală a arătat, într-o catastrofă. Dimensiunea eschatologică se contopeşte cu o viziune a umanității renăscute dintr-un imens cimitir al civilizațiilor, rezultând o idealizare a omului, într-o lume pe care o poate reconstrui urmând principiile minimale ale ordinii firescului:

„Unul va fi graiul oamenilor pe întinderea globului mult prea mare pentru ei, când coaja pământului şi fața apelor vor fi ale lor cu împrumut până la moarte. Ei nu se vor numi bolşevici, ci, o dată cu prăbuşirea sectarismelor, se vor numi simplu «oameni» şi educația unitară a celor care nu s-au născut încă va stârpi din suflete buruiana răului, crescută în fiecare dintre noi din sămânța nedreptății." (*B.,* p. 70)

Acesta este contextul în care îşi face simțită prezența piticul – caricatură a unei conştiințe turmentate de o nelinişte sumbră şi de vecinătatea amenințătoare a anihilării. O ironie plictisită aprobă justețea discursului patetic despre înfrățire: „– Bravo! Întrerupse încântat piticul dinlăuntrul meu şi recăzu să adoarmă iar, cu căpățâna rezemată pe zăbrelele coastelor mele." (*B.,* p. 70)

Metaforic, imaginile desprinse din coşmarul acestei experiențe amintesc de viziunile alegorice din tablourile lui Otto Dix, integrându-se unei sensibilități maladive, specifică tuturor modernilor care au trăit experiența războiului nemediat, pe front:

> „În oraşe cu hecatombe de cadavre, moartea obosită, dominând din înălțimea stârvurilor împuțite, va rânji, trecând prin coasă caravanele de şobolani înspăimântați de uraganul bombelor aruncate din înalt, ca să rămână mărturiile de asasinat ale omului în patru labe." (*Ibidem*)

În acest capitol se regăsesc, în formă incipientă, principalele surse ale nevrozelor ce îl vor consuma ulterior pe Ramses. Războiul a avut funcția unei profunde dislocări a omului în lume, fapt ce va fi ilustrat până la demență de rătăcirile protagonistului prin zone marginale, locuite de indivizi ce-şi trăiesc în fiecare zi sfârşitul.

Dezarticularea narațiunii, ca formulă compensatorie tăcerii, imprimă discursului o puternică notă anticalofilă. Istoria lui Ramses Ferdinand Sinidis, spusă de el însuşi, se coagulează ca un flux al confesiunii, urmând linia unor evenimente selectate pe principiul importanței subiective. Bildungsromanul, cu toată inconsecvența dovedită de către protagonistul-narator în selectarea datelor esențiale ale personalității sale, se dizolvă odată cu eşecul social: Ramses ratează prosperitatea în afaceri prin asocierea cu un Herr Şvaiţer (din nou, o ironie caricaturală). Martor direct la falimentul unui client datornic şi indirect participant la sinuciderea lui, Ramses îi sigilează sinucigaşului prăvălia şi se îndreaptă impasibil spre bordel.

Voluptatea maculării atinge o nouă intensitate în „bordelul cu aparența unui institut de domnişoare"(*B.,* p. 76), unde o prostituată costumată ca elevă, mimând decența şi inocența, îl atrage într-un joc pervers, curmat brusc de apariția unui client înamorat cerşind atenție prin uşa închisă. Episodul se încheie într-un mod devenit deja al romanului, ca polaritate între exces şi violență, aici manifestată verbal.

Plecarea la Viena, de fapt trecerea spre boema artistică şi spre un univers marcat de aceleaşi tare, însă estetizat, eliberat de conştiința timpului istoric, se face în regimul secundarului, prin perspectiva piticului. Creaturile mărunte ale romanului delimitează un nivel aparte al monstruosului absurd:

> „Piticul meu, înăbuşit aproape, s-a trezit abia la Viena, să se plângă puiului de caracatiță, schilod şi pitic ca şi dânsul, cu domiciliul permanent în cutia craniană a vechiului meu prieten, Peter Altenberg." (*B.,* p. 80)

În absența certitudinii unei relații reale dintre scriitorul român şi poetul austriac, unica sursă creditabilă rămâne prezența sa ficțională în romanul *Bagaj...* Boema ipostaziată de Altenberg este, în viziunea lui Bonciu, un amalgam de poezie şi autism. „Blândul copilaş în etate de patruzeci şi ceva de ani" (*B.,* p. 82) este o prezență izolată în propria reverie – „el a scris numai câte un singur cuvânt din fiecare poezie delicată, pe care însă a trăit-o în toată frumusețea ei." (*B.,* p. 82). Alături îi sunt în mod constant Stefan Zweig, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler. Viața lui Altenberg este, pentru Bonciu, un „fenomen" (B., p. 83), despre care nici unul dintre cei menționați anterior nu a scris. O face, după cum se vede, Bonciu însuşi.

Importanța unui asemenea demers trebuie înțeleasă în termenii specifici ai culturii române din deceniul al patrulea al secolului XX. Sincronizarea la ritmul modernității europene occidentale, precum şi necesitatea originalității operei sunt proiecte parțial finalizate de către Bonciu. Nuanțele nu pot fi expuse decât în termenii operei, singura măsură autentică a eşecului sau a persistenței.

Sexualitatea obscură, stranie, deviantă este de departe adevărata latură reprezentativă a romanului. În afara oricărei intenții salvatoare, cunoaşterea sexuală are, în romanul lui Bonciu, o dimensiune narcotică, de sucombare în periferia conştiinței, unde niciuna dintre doxele moralei comune nu mai sunt valide. Observația lui Ovid S. Crohmălniceanu surprinde tocmai această încercare a protagonistului de a se elibera de o nenumită „deznădejde existențială":

> „Personajele din *Bagaj...* şi *Pensiunea doamnei Pipersberg* caută în acuplări nesfârşite să stingă un soi de deznădejde existențială; eroii pun în actul sexual o foame de bestialitate furibundă."[20]

Personajul erotic central, alegoria senzualității întunecate a idealului feminin decadent este Hilda, iubita lui Peter Schiele. Această femeie este o apariție inubliabilă, subiectul uneia dintre cele mai reuşite estetizări ale femininului din opera lui Bonciu:

---

[20] Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 218.

„Părea o dansatoare spaniolă, cu „cinciul" negru al părului presat şi bine lipit de frunte, între sprâncenele subțiri, prelungite cu creionul spre tâmple.

Duminică însă pictorul confecționa Hildei un chip de zeiță greacă, cu părul retezat în jurul cefei şi atât de lins, încât în bătaia soarelui părea că poartă o cască sferică de oțel, cu reflexe albăstrii jucând după mlădierile ei grațioase." (*B.,* p. 86)

Hilda este prezență pură, ea se defineşte simultan prin cele două statuturi esențiale pe care le deține: creație a pictorului Schiele, legitimată ca personaj şi obiect de artă prin autoritatea artistului, Hilda este receptacolul unor viziuni plastic-onirice dezlănțuite pe pânză. Ceea ce pictează Hilda o reprezintă în egală măsură, tablourile ei fiind cu atât mai tulburătoare cu cât au ca unic referent moartea. Această femeie, drapată în negru, cu un trup „prea puțin pământesc" (*B.,* p. 87), reprezintă o sublimare a umanului angelic/demonic în artă. Dubla reflectare – a artefactului proiectat într-un artefact este de fapt o proiecție în neant.

Ramses asistă la momente de imersiune totală a artistului în natura obiectului contemplat-reprezentat, nudul Hildei devenind un trup devorat de Schiele în accese de adevărat delir erotic.

Unul dintre episoadele cele mai intense sub aspectul percepției artei ca fenomen vital, ca transfigurare a emoției în imagine şi reprezentare, este momentul „desfacerii" cuplului Egon-Hilda pentru a-l include pe Ramses într-un joc perfid-malefic, orchestrat de Hilda şi acceptat cu supunere masochistă de Schiele. Sensul acestei supuneri îi va fi revelat lui Ramses doar după ce actul erotic se va fi consumat, Ramses abandonând trupul femeii, conştient de nemernicia faptei sale. Hilda are însă o motivație solidă pentru alegerea făcută: Schiele lucra la un tablou, *Eros*, rămas fără chip, deoarece artistul nu-i găsea o expresie potrivită. Travaliul artistic la finisarea acestui tablou a fost motivat de unul erotic. Pentru a finisa chipul lui Eros, Schiele avea nevoie de o suferința autentică, imanentă precum clipa în care patosul real este transpus în expresie desfigurată.

Ramses intră în cel de-al doilea triunghi dramatic, odată ce opera de artă şi-a extras, din seva realului, doza letală de paroxism:

> „Când intrai în atelier, doi oameni, vii amândoi, scăpărau din ochi mânie şi durere: pictorul şi chipul proaspăt zugrăvit al trupului cu pielea arămie.
>
> – Eros cheamă, îmi zise Egon, măsurându-mă disprețuitor, cu mâna întinsă, arătându-mi astfel pe pânza şevaletului frumusețea, tinerețea şi iubirea, încremenite pentru mulți ani înaintea uitării.” (*B.,* p. 90)

O altă prezență recompusă din memoria fragmentară a perioadei austriece este cea a lui Alfons Petzold, „scriitorul epocal” (*B.,* p. 91), posesor al unei biografii suficient de interesante pentru a putea fi confundată cu o ficțiune despre un scriitor real. Episodul este, în *Bagaj...*, mai mult un flash, reconstituirea grăbită a unei alte figuri atipice din galeria eroilor lui Ramses. Peter Hille este evocat ca amintire evanescentă, după un intermezzo feminin imperios necesar în reechilibrarea atmosferei romanului.

Toate experiențele remarcabile sunt confirmate de câte o întâmplare erotică, ca şi cum reversul identitar al lui Ramses, „omul în patru labe”, trebuie să-şi lase amprenta asupra fiecărui moment pentru ca acesta să traverseze intervalul ce desparte realitatea de memorie.

Apariția Zittei, cu care Ramses mai târziu se căsătoreşte (ea devine personaj central în *Pensiunea doamnei Pipersberg*), este marcată de un ridicol grotesc. Cei doi amanți au un schimb de replici în care intervine piticul, ca voce a unei false conştiințe, îndemnându-l pe Ramses cu o la fel de falsă grijă să evite o ceartă. Ramses dezvăluie, într-un exces de sinceritate, natura acestei relații, mult mai profundă decât toate celelalte:

> „Zitta, urmai nemilos, după o lungă şi chinuitoare pauză, cu ochii ațintiți în farfurie. Sunt ani de zile de când mă chinuieşti. Zăbala dârlogului tău mă doare. Totuşi, dacă l-ai scăpa din mânuşița ta o singură clipă, te-aş târî după mine, fără şovăire, în prăpastia morții. M-ai pătruns ca o râie şi n-am puterea să mă spăl de tine cu leacul tămăduitor la care cuget cu spaimă, atunci când te urăsc mai mult.” (*B.,* pp. 102-103)

Relevanța majoră a existenței acestui cuplu, construit pe modelul relației dintre stăpân şi sclav, apare ca unul dintre numeroasele „momente” ale romanului, singura măsură a profunzimii fiind cearta (aproa-

pe casnică) dintre cei doi. Prezența piticului schimbă traiectoria melodramei spre hilar şi grotesc, astfel încât finalul – cu Ramses dispărut în noapte, Zitta nemaiurmărindu-l – marchează începutul ultimei etape a rătăcirii: întâlnirea cu Omul cu ciocul de aramă, moartea şi epilogul „post-mortem".

Desfăşurată în întuneric, întâlnirea cu personajul fatal este anunțată de apariția simbolică a unei bătrâne prostituate, purtătoare a însemnelor lumii morților. Inserția acestui personaj confirmă nevoia de alegorizare ca formulă de trecere de la polivalența clasică a simbolului la semnificația literală a metaforei din estetica modernă:

> „Din josul străzii venea şontâc, izbindu-şi proteza de lemn a piciorului amputat de asfaltul lustruit al trotuarului, curva bătrână cu perucă roşie, ciocănind cu cheia raiului în butucul care-i sprijinea şoldul retezat şi rânjindu-şi mizeria din rana gingiilor fără dinți.
>
> Şi iată că de după cotitura drumului îngust şi palid luminat de strâmbul felinar, ne apăru Omul cu ciocul de aramă." (*B.,* p. 105)

Crima are mai mult caracterul unei drame amoroase, Omul fiind un amant de-al Zittei, care „a fost în călduri" şi „a cugetat cu matricea". (*B.,* p. 106) Clipa morții este redată ca halucinație trăită, ca revelație ultimă a absurdului şi inutilității existenței:

> „Omul cu capul de păstârnac îmi implantă în creier ciocul de aramă, clătinându-şi zarzavatul țestei şi gesticulând cu hulubele mâinilor întinse în spațiul negru-cenuşiu fixat ca un hotar în jurul tristeții mele, peste care nimeni nu va trece niciodată.
>
> Deşi înotam în întuneric, un lampagiu trecu pe lângă mine în trap, să stingă singurul şi cel din urmă bec îngălbenit de beznă. După el trecu Moartea, duhnindu-mi în obraji absurditatea existenței şi inevitabila catastrofă a grabnicului meu deces în cloaca asta în mijlocul căreia mă învârtesc în patru labe, adulmecând esența mamiferelor." (*Ibidem*)

Într-un periplu suprafiresc, Omul cu ciocul de aramă îl însoțeşte pe Ramses chiar şi după moarte, când cei doi fac împreună o vizită la bordel. Alunecarea în neființă se face tot pe un traseu simbolic, acum de clară sorginte infernală, „primul etaj" fiind o aluzie inversă la structura cercurilor concentrice ale unei subterane demonice prezentă ca suprafață:

> „Alunecarăm în ulicioara neagră ca un gât de iad şi scârțâitul scărilor de lemn, pe care le urcam prin beznă cu pas sigur, făcu să se deschidă uşa de la primul etaj, de unde se întinse până la noi un covor îngust de lumină murdară." (*B.,* p. 107)

Stabilimentul falimentar al doamnei Patanetschek are rolul de a servi, în sensul unei metaforizări proprii romanului, ca graniță dintre lumi, fiind şi o primă formă a unui spațiu devenit topos central în romanul *Pensiunea doamnei Pipersberg*.

Întâlnirea cu Peppa, femeia emblematică a existenței lui Ramses – dovada fiind incertitudinea acestuia în ceea ce priveşte identitatea ei – are un rol conclusiv. Ramses se raportează la feminin în termenii brutali ai sexualității, ca unică justificare a unei existențe fără sens, făcând apologia „femeii cu carnea dulce":

> „Era femeia cu carnea dulce, pe care am întâlnit-o foarte rar, dar de care nu mă voi putea sătura niciodată.
>
> Era femeia-bestie, pe care o ling şi o scuip şi în al cărei sex aş vrea să-mi putrezească inima, după ultima bătaie." (*B.,* p. 109)

Majoritatea reprezentărilor sexuale dobândesc în roman o nuanță întunecată, deoarece exploatarea trupului aparține unei conştiințe primitive ce evaluează realitatea ca pe o însumare de stimuli, întotdeauna prezenți ca semne ale morții în periferia instinctelor. Alături de Peppa, personaj de bestiar, căderea în trup este definitivă:

> „– Latră! am răcnit către femeia cu carnea dulce tolănită pe covor, în timp ce-mi prindeam bretelele de pantaloni.
>
> Înspăimântată de punctele de plumb scăpărător din ochii mei deschişi peste măsură, dânsa făcu: «Ham! Ham!», ocolind în patru labe încăperea." (*B.,* p. 110)

Fragmentarea textuală asigură romanului un peisaj structural variat, alcătuit din mostre discursive diverse. O specie aparte o constituie meditațiile lui Ramses, expuse în tonalități diferite, însă afirmând sistematic apetitul autodevorator al personajului. Una dintre ultimele are gravitatea unei profeții apocaliptice, răsturnând palimpsestul sacru pentru a exprima abandonul sinelui într-un destin ordonat de imperativele trupului:

> „[...] Chiar dacă oamenii se vor iubi după moartea mea şi războiul va dispare pentru totdeauna, acela care-şi va ucide sufletul se va naşte iar ca să trăiască şi după mine şi să moară într-un bordel, ajuns acolo din porunca sângelui" (*B.,* p. 111)

Ramses se ştie mort, îşi vede toți cunoscuții venind la înmormântarea sa (chiar şi femeile trădate şi abandonate vin, cu o mină plină de reproşuri). Lungul şir de vizite este deschis chiar de apariția tatălui său, înaintând, în acest vis de pe urmă, din capătul îndepărtat al unui tunel verde.

În această parte finală sunt incluse şi fragmentele lirice ale romanului, prezente ca „dicteu automat", expulzate din conştiința febrilă a lui Ramses ca lamentouri prevestind sfârşitul. Opțiunea poietică a inserțiilor lirice exprimă intenția subiacentă a lui H. Bonciu de a se întoarce la un regim al creației ce-i poate fi specific pentru întreaga operă. Unele tendințe majore ale imaginarului său, conturate anterior în versuri, precum indeterminarea lumilor ficționale, ambiguizarea identitară sau fascinația pentru spațiile crepusculare, unde rațiunea este abolită în favoarea simțurilor, iar sexualitatea excesivă devine sensul unic al înaintării spre moarte, se pot contura ca elemente stabile în cadrele fluide, iluzoriu definite, ale universului romanesc.

Întâlnirea cu Moartea se realizează tot în registrul parodic, ca recurs la resursele unui umor grotesc:

> „- Ce doreşti mata?! încercai să articulez în delirul agoniei. [...]
>
> Era o doamnă binişor îmbrăcată în rochie de mătase cenuşie, decoltată, cu mâneci lungi şi umerii bufanți. Pe craniu purta, cochet, tricornul negru, cu pompon, al Zittei.
>
> Moartea făcu doi paşi spre patul din care nu mă voi ridica niciodată singur şi oasele genunchilor ei scârțâiră.
>
> - Cred că ați greşit adresa, doamnă, încercai inutil să mă exprim.
>
> Aş fi dorit să-i spun că alături, la numărul patru, a fost astăzi un consult de medici.
>
> Doamna înclină hârca pe decolteul ciolănos şi pomponul negru înfipt în tricorn se clătină de două ori, ca pentru a mă sorcovi.
>
> Intenționam să cer o scurtă prelungire ca să-mi termin cartea, care trebuia să însemne cel mai răsunător...
>
> - Krach! Făcu Moartea, aşezându-se pe scaunul gol de lângă pat.

> [...] Moartea făcu o mutră ofensată. Şi avea dreptate. De fapt, nu de coasa ei murisem, ci de frigarea ce m-a străpuns cu o noapte înainte pe rampa de gunoaie.
>
> Omul cu ciocul de aramă i-o luase mult înainte." (*B.,* p. 123)

Priveghiul, ca povestire autonomă, cu statut insular în interiorul romanului, are o clară propensiune spre fantasticul banal, ca unic resort salvator de la tragismul inerent (şi inutil) al dizolvării ultime. Narațiunea păstrează, ca parte constitutivă a edificiului imaginar, caracteristicile paradoxale ale halucinației lucide. Ramses o vede pe Zitta plângându-l tăcut lângă sicriu, pe Laura lamentându-se despre existența nefericită fără el, până când apariția Hildei, ca desprinsă din picturalul erotic al prozelor lui Sacher Masoch – „..aproape goală, călcând pe tocuri înalte şi ținând mâinile într-un manşon negru" (*B.,* p. 125) –, anulează orice altă reprezentare a femininului din jur. Ea îi spune că Egon a murit la balamuc – „zicea că nu poate să se aşeze pe scaun pentru că ar avea şezutul din sticlă". (*Ibidem*). În realitate, Schiele a murit de gripă spaniolă, de unde putem deduce şi gradul ridicat de ficționalizare al relațiilor reale existente între autor şi pictor şi, prin deducție, dintre el şi toți ceilalți artişti şi scriitori evocați.

Matilda, „patru fete violate în prima tinerețe, [...] în ordine cronologică" (*B.,* p. 126), regele însuşi, Omul cu ciocul de aramă şi, în sfârşit, cioclii de la crematoriu, încheie şirul vizitatorilor. Ritualul funerar se dovedeşte complicat, în ciuda amenințărilor de nimeni auzite ale lui Ramses. Dezintegrarea trupului, ca proces natural, devine aici procedură cu specific macabru – în sicriul neîncăpător, cadavrul este ajustat cu manivela, zdrobindu-i-se genunchii – însă Ramses nu pierde ocazia de a mai expune încă o teorie menită să anuleze misterul morții şi să-i deconstruiască spaimele:

> „Nu simt nimic când de astă dată, împins de la tălpi, picioarele cedează, îndoindu-se din încheieturi. O spun asta pentru toți oamenii înspăimântați de moarte, ca o consolare pentru ei şi pentru mine." (*B.,* p. 129)

Drumul spre crematoriu este redat într-o tonalitate lirică gravă, copleşită de melancolia sumbră a toamnei şi de nostalgia unui timp îndepărtat al inocenței:

> „Şi mai urâtă este moartea în toamna mohorâtă a marelui oraş, când, în orientul scăldat de soare şi ape albastre, corăbii sprintene se vor strădui să smulgă ancorele înfipte adânc în aşteptarea celui care am fost.
>
> […] În curând voi fi dus totuşi în duba neagră, la cuptor. Maşina va trece grăbită chiar pe străzile copilăriei mele, pe unde am fost fericit atunci când nu cunoşteam abecedarul, ştiind să citesc numai în privirea mamei şi a blândului bunic."
>
> (*B.,* p. 132)

Voluptatea plonjării în neființă este dominată de acelaşi patos al dezarticulării corporale, Ramses trăindu-şi sfârşitul ca pe o ardere la propriu a corpului-animal ce l-a ținut „în patru labe" până în clipa ultimă, când oasele se surpă, măcinate de foc şi de cioclul ce va aduna resturile insuficient carbonizate.

Tensiunea expresionistă dintre trupul flagelat şi spiritul condamnat la derizoriu este una dintre trăsăturile esențiale ale romanului. Ovid S. Crohmălniceanu o expune în acelaşi sens: „Tot romanul *Bagaj*... e construit pe conflictul expresionist între spirit şi trăirea anonimă, instinctuală, elementară, antagonismul acesta ireductibil luând o formă fantastico-grotescă."[21]

Axa de susținere a romanului este incomplet vizibilă la o lectură neunitară, adică în afara părții secunde şi complementare, indispensabilă înțelegerii adecvate, romanul *Pensiunea doamnei Pipersberg*. Cele două texte formează un corp comun doar ca organism bi-polar, ca macrostructură generată în jurul unei biografii inverse, desfăşurată într-un interval prelungit, în proximitatea morții. Ramses Ferdinand Sinidis, explorator al limitelor patologicului într-o vastă aventură sexuală, consumată ca unica formă validă de cunoaştere, este şi o ipostaziere diformă a picarului modern. În absența unei teleologii de substrat, care să funcționeze ca factor ordonator al biografiei şi al narațiunii, destinul acestui personaj se va actualiza pe măsură ce istoria sa este revelată prin povestire.

Relația dintre cele două texte presupune, dincolo de simetriile generate de prezența centrală a lui Ramses în ambele romane, şi o inte-

---

[21] Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 220.

resantă organizare a materialului narativ. *Bagaj...* se susține pe un text însuşit accidental, provenit de la ucigaşul lui Ramses, autorul-narator delimitându-se de paternitatea textului ca de un produs teratologic la care priveşte cu aceeaşi uimire ca şi cititorul implicit. Mai mult, dimensiunea metatextuală este expusă ca detaliu minor, într-o notă ironică țintind inconsistența narațiunii şi natura bizară a personajului:

> „Mai pe scurt, meritul meu se rezumă doar la copiatul manuscrisului cu maşina şi la predarea lui editorului, acelui David Golder în proporții reduse, care a constatat de la prima ochire că Ramses avea o piatră la băşica fierii, obiectând că nu există fir conducător, nici unitate de acțiune, la care am răspuns că răposatul n-a avut niciodată scaunul regulat." (*B.,* p. 45)

Succesul literar este ironizat în acelaşi registru, ca sursă imediată a succesului financiar, atât de necesar pentru înlocuirea unor organe precum creierul şi inima, „singurele măruntaie distruse în trupul [...] robust şi perfect sănătos" (*B.,* p. 45) al lui Ramses. Dacă relaționăm aceste date din text la realitatea lumii literare a deceniului al patrulea, devine transparentă aluzia la nenumăratele apariții de succes facil (în mod frecvent romane de substanță erotică), cărora *Bagaj...* le dă o replică tăioasă: „De altfel, intenționam de mult construirea unui roman senzațional, care să se vândă ca pâinea caldă, iar cu banii realizați să-mi înlocuiesc creierul şi inima." (*B.,* p. 45)

Planurile îi sunt răsturnate brutal de către editor, care, deşi convins de înfățişarea precară a autorului-narator să îi publice manuscrisul, îi refuză orice drepturi financiare – „fiindcă n-ai făcut decât să încurci virgulele la copiatul manuscrisului şi să stâlceşti ortografia, aşa că nu poți avea nici o pretenție bănească." (*B.,* p. 45)

Intuind o bună ocazie de a insera primele manifestări ale fantasticului (macabru, grotesc, după cum s-a observat), naratorul îşi arată creierul, ridicându-şi țeasta „ca un capac de pudrieră" (*ibidem*), expunând privirii editorului un creier „devastat de un incendiu lent şi înăbuşit" (*ibidem*). Indiferent, editorul îi spune că „nu e lichidator la nici o societate de asigurare pentru fixarea pagubelor cauzate de incendiu şi că, în calitatea lui, nu poate discuta [...] decât puncte de vedere literare." (*B.,* p. 46) Acestea fiind spuse, romanul poate începe.

Pensiunea doamnei Pipersberg, deşi îl are ca protagonist tot pe Ramses, îl asimilează într-o formulă diferită, după cum şi corpusul romanului este încadrat într-o formă diferită de cea din primul roman. Acum întâlnirea naratorului-autor, Bonciu, aşa cum se prezintă, cu Ramses, este nemediată, însă nu mai puțin stranie ca joc al împrejurărilor. Ramses are o înfățişare ce se va suprapune identic întâmplărilor povestite de el însuşi în cursul romanului: „Înalt şi tânăr încă, avea totuşi trupul adus din spinare, şi un chip prelung şi caricatural. Se puteau remarca de la prima ochire sprâncenele încruntate şi gura ca un bot de ştiucă". (*P.d.P*., p. 135) O scurtă caracterizare finisează portretul: „Pe omul acesta capricios şi câteodată insuportabil l-am descoperit, în sfârşit, la Viena, în împrejurări cu totul deosebite." (*Ibidem*)

Aceste circumstanțe neobişnuite fac din nou un fel de joc avangardist al limbajului primar, repetitiv, din sterilitatea căruia nu va putea fi articulată nici o istorisire, ci doar incipitul unui alfabet inutil – Ramses nu poate rosti decât „A.B.C." Toate acestea până în momentul în care adevăratul joc al hazardului face ca o pietricică aruncată de sub cauciucul unei maşini să-l lovească la cap, traumatizând stimulativ centrul limbajului. Ramses poate vorbi, se prezintă şi îşi dă adresa – „domiciliul pasager în pensiunea doamnei Pipersberg, din strada Garnizoanei No. 3" (*P.d.P.,* p. 137)

Raportul instalat între Ramses, povestea sa şi roman (*Bagaj...*, într-o primă instanță, apoi *Pensiunea doamnei Pipersberg*) nu este identic în cele două cazuri. Mai mult, se poate observa o schimbare de registru în cel de-al doilea roman față de primul, unde textul scris, „caietul negru", este înlocuit de expunerea directă a narațiunii. Funcția sa metatextuală poate fi dedusă din activitatea creatoare a artistului ce îşi propune să exprime lapidar adevărul artei:

> „Învățasem să scriu o carte de o mie de pagini pline de abeceuri, pentru ca să nu se mai simtă nevoia de a se mai tipări cuvinte întregi în care se ascunde vanitatea vanităților sau, în cazurile mai triste, prostia şi minciuna. [...]
>
> Începusem confecționarea unui afiş, în centrul căruia urma să fixez în formă de triunghi, cele trei litere. Țineam ca apoi să-l lipesc pe un pisoar oarecare din centrul oraşului...

> Căci, să vezi mata, eu cred că „A" înseamnă roşu, că „B" e galben aprins şi că litera „C" corespunde cu cel mai pur albastru. Opera mea s-ar fi putut citi de-a îndărătelea sau sărind intenționat una dintre litere.
>
> – Da, obiectai indiferent, dar mi se pare că ai uitat culoarea cea mai importantă: lipseşte «negrul»." (*P.d.P*., pp. 137-138)

Intenția persiflantă e mai mult decât evidentă, trimiterile la hermetism şi simbolism fiind exprimate direct. Ramses, creatorul implicit al romanului, este un scriitor adevărat, cu program şi mizã, însă direcția pseudo-trimiterilor este una anarhică. Această falsă şi ironică mărturisire programatică prezintă, in nuce sau aluziv, raportarea autorului la procedeele moderne frecvente în creația timpului său, lăsând să se subînțeleagă o la fel de ironică distanțare de ele. Prezența pisoarului poate fi la fel de bine asociată *Fântânii* lui Marcel Duchamp şi dadaismului, la fel cum „culoarea vocalelor", venind dinspre Rimbaud, generează un discurs modern emblematic pentru lirica începutului de secol XX.

Firul poveştii lui Ramses este sacadat, excesiv, marcat de încrâncenări şi tendințe spre absolut – „Vreau să cunosc adevărul [....] Şi îl voi cunoaşte !" – însă povestirile sale sunt fragmente autonome ale unei realități incerte, în care eul rătăcitor se ancorează în viața trupului pentru a-şi da un sens pasager, după care recade în disperare şi angoasă. Astfel, scrisul îşi justifică funcția catharctică, Ramses uitând de sine într-o dedublare efervescentă, condiție imperativă a creației textuale:

> „Numai câteodată când, privind înapoi, surâzând prietenește celuilalt «eu» rămas la jumătatea drumului, iglița harnică a peniței mele leagă ochiurile, împleteşte horbotele negre, lanț lângă lanț, colț lângă colț – picioruşe încremenite pe câmpul alb al paginilor." (*P.d.P.,* p. 142)

Pentru a fi completă şi definitivă, relația lui Ramses cu scrisul trebuie să fie paradoxală. Atributele unui pharmakon, aducând alinare şi moarte, pot fi regăsite într-o mărturisire ce vizează tentația perpetuă a obscurizării, a evadării din lume prin anularea prezenței:

> „Vreau câteodată să trec pe furiş prin lume, cel puțin o săptămână, în care să nu mă vadă şi să nu mă audă nimeni. Să schimb macazul ideilor fără să mă concentrez într-una singură şi, mai cu seamă, să nu

> scriu. Condeiul înseamnă pentru mine o tortură ades insuportabilă." (*P.d.P.,* p. 152)

Pe măsură ce înaintează spre zona subiectivității surprinse în instantanee dintre cele mai stranii şi întunecate, Ramses o anunță prin preludii retorice solemne, într-o rugăciune profană declamată parodic:

> „Mulțumescu-ți Ție, Doamne, că mi-ai dat vederea. Prin ea putui să mă bucur de florile pajiştilor tale. Să mă înclin în cale la buruiana crescută prin voia ta, să iubesc soarele şi viermele, norul de mangal şi cel de vată, târfa şi fecioara. [...]
>
> De când sunt supărat cu Dumnezeu, vorbesc cu mine şi sunt singur, grăi grav şi numai pentru dânsul, Ferdinand Sinidis." (*P.d.P.,* p. 143)

Inevitabilă şi necesară, Moartea revine şi în acest roman ca prezență reală, umanizată parodic sau redată într-o formulă alegorică, prin prezența fetiței moarte, Adriana. Fascinația trupului mort, descompus, redus la stadiul de materie inertă, imprimă şi aici narațiunii o dimensiune macabră, recurentă în imaginarul ambelor romane: părinții Adrianei „au regăsit-o ciopârțită la morga spitalului, cu bucățile trupuşorului reîntocmite de studenți." (*P.d.P*., p. 144)

Confesiunea devine insulară, iar cursul narațiunii se desfăşoară în jurul unor evenimente circulare, autonome. Prezența naratorului este marcată doar prin formule ce introduc ritualic desfăşurările monologale ale lui Ramses, devenit voce unică a textului. El încearcă să refacă, în interstițiile unei memorii evazive, densitatea compactă a nopților de rătăciri prin cafenele şi bordeluri, ştiind că doar prin cuvintele vii ale povestirii amestecul narcotic de vis şi irealitate va putea fi reprezentat în limbaj – „Cu ața încolăcită şi subțire a peniței, nu se poate țese nici una dintre nopțile Vienei de altă dată." (*P.d.P.,* p. 148).

Partea centrală a narațiunilor coagulează o imagine densă a Vienei periferice nocturne, străbătută alături de tovarăşi de pierzanie precum Ioşca. Acestei viziuni dominante i se opune, ca notă de început a odiseii prin labirintul cetății, o față luminoasă şi armonică, reveria apolinică a unui oraş de vis. Singurul nucleu pozitiv al romanului este concentrat în câteva fraze:

„În mine a rămas o jurubiță de mătase argintie, ca un miez dintr-un cocon aurit. Din el vibrează o melodie vaporoasă ce mă va legăna mereu.

Din vraja acelor nopți, păstrez cascada sprintenă de râsete voioase, trupurile legănate în ritmul unui vals de Strauss... [...] E un farmec ce nu se poate reda, împreună cu patina singulară a clădirilor vechi şi scunde, cu ferestrele lor, asemănătoare ochilor întunecați şi trişti, cu umbra zidurilor, dozată fantastic de lumina palidă a unei lanterne pusă parcă strâmb pe deasupra unui stâlp de lemn, lăsat şi el într-o parte.

E Viena veritabilă, din care s-au înfiripat primele acorduri din «Dunărea Albastră» [...]

E leagănul visurilor mele, cu fata pe care am îndepărtat-o pentru că a început să-mi plângă...

Cu dânsa împreună au dispărut toți oamenii de pe atunci." (*Ibidem*)

Un scurt intermezzo îl prezintă pe Ioşca, boemul vagabond, căsătorit din întâmplare, care iubea femeile platonic, iar nevestei refuză să-i facă un copil. De altfel, el deschide o galerie pestriță de companioni alături de care Ramses explorează necunoscutul nopților vieneze. O figură aparte este Zaharia coşciugarul, nefericitul tată al unui tânăr tăcut, izolat de lume şi veşnic solitar, sieşi suficient sub toate aspectele. Disperarea îl face pe bătrân să-şi declare fiul mort în mahala, cu intenția de a-l ruşina de moarte, ceea ce se şi întâmplă: fiul alege ştreangul, fiind salvat în ultima clipă.

Pasajele autoreflexive, inserate în fluxul narațiunii ca desfăşurări descriptive sau ca imperceptibile alunecări în visare, au rolul de a focaliza, în răstimp, atenția asupra volutelor conştiinței lui Ramses, ca funcție esențială a genezei narative. „Preocuparea de a mă deforma, ascunzându-mi firea adevărată, a fost până mai deunăzi grija mea de căpetenie..." (*P.d.P.*, p. 157) – o mărturisire ce poate fi citită ca o confirmare a nevoii de a se expune şi totodată de a se ascunde prin povestire.

Alcătuirea romanului este, în fapt, una tripartită: urmând acestei prime părți, în care se conturează o atmosferă necesară contextualizării personajelor, se dezvoltă, pe un nivel metaforic al universului dantesc, *Cartea despre carne* – carte a Infernului corporalității, *Cartea despre vin* – carte a Purgatoriului uitării şi visului şi *Cartea despre suflet* – car-

te a Paradisului pierdut al inocenței şi iubirii. Cinic şi posesiv în ceea ce priveşte materia poveştii sale, Ramses îl avertizează pe Bonciu:

> „[...] Să nu-ți faci iluzia că din drojdia unui borş ai putea să scrii o carte întreagă. Eşti un simplu parchetar de litere. Scoți din alfabet câțiva sâmburi de roşcoavă şi joci țintar cu ei, până ce construieşti adevăratul adăpost al unui gând oribil.
>
> Când te joci cu toate literele, observi că sâmburii sunt douăzeci şi trei de picături de sânge, ce le lingi de pe o coală de hârtie pe care rămâne totuşi tocmai ceea ce ai fi dorit să dispară, ceea ce ai fi voit să ascunzi." (*P.d.P.,* p. 228)

Construită ascensional, trama narativă străbate cele trei sfere pornind dinspre Infern, din poziția „în patru labe" a animalului, spre zona purificată, însă intangibilă, ireală, a spiritului. Şi pentru că „duhul n-are nici un preț. Nu poți cere negustorului să-ți vândă suflet, aşa precum îl rogi să-ți cântărească un kilogram de carne" (*P.d.P.,* p. 163), cartea despre carne va fi încercarea de a surprinde mecanismul existenței în legea trupului.

Cartea despre carne se deschide paradigmatic, cu o nuntă – cea dintre Ferdinand Sinidis şi Gloria Zitta, însă povestea acestei nunți, mai precis a „întâmplării din patul nupțial în care ne-am întins ca pe o masă de operație" (*P.d.P*., p. 161), este abandonată în favoarea altei amintiri, petrecută tot pe o masă de operație – un accident din copilărie, urmat de vizita la spital. Organizarea narațiunii în „insule" ale memoriei are ca primă motivație direcția centrifugală a semnificațiilor prezente în amintirile protagonistului – alunecarea lor spre asociații libere, tentația de a evada într-o unică narațiune, din care lipsesc principiul cronologiei, al logicii şi relevanței evenimentelor fiind tendințe vizibile în relatările lui Ramses. Un principiu ordonator generic aşază această primă *Carte* sub semnul organicului, pe care sunt apoi grefate semnele particulare ale incompatibilității individului cu determinanții săi existențiali.

Carnea, mai mult decât sufletul, poate fi aşezată în definiții şi măsurători, ea poate fi subiect al ficțiunii, la fel cum este element al realității:

> „Să vorbeşti, de pildă, despre carnea catifelată a fecioarelor din faza pubertății. De cea de muiere oacheşă cu sânii pietroşi şi cu pielea

> brună şi aspră la pipăit. Despre carnea de om mort. De a mânzatului jupuit şi trecut prin țeapa de fier a cuierului din hală; despre carnea de ciupercă şi câte ceva şi despre cea a melcului culcat în umezeală. Îți stau la dispoziție cu câteva amintiri şi cred că, dacă nu scrii birjăreşte, te-ai putea folosi de funestul meu bilanț. Căci o carte despre carne înseamnă firește o eroică şi aproape imposibilă realizare de artă." (*P.d.P*., p. 162)

Între Albertina, Eva, Nora şi Gloria, femeile *Cărții de carne*, se țese rețeaua prezenței carnale a lui Ramses, elementul devorator-destructiv. Femeile îi fac cunoscute locurile ascunse ale trupului, căruia el îi descoperă, fără ezitare, aceeaşi vacuitate înspăimântătoare:

> „«Mai stai dragă», se roagă muierea frumoasă şi curvă. Însă ochii ei sunt goi şi gura îi pute a mort, când mai vrea să mă sărute. E clipa când mă înspăimânt de mine însumi ca şi când sunt cuprins de apriga dorință de a sorbi ca un cal însetat un hârdău de creolină, pentru ca să mă dezinfectez pe dinăuntru." (*P.d.P.,* p. 164)

Fiecare dintre aceste personaje se integrează deplin în „galeria figurilor schimonosite şi totodată hilare"[22] a celor două romane: Albertina e o prostituată a cărei pasiune trebuie alimentată la propriu, cu hrană bună şi plimbări, Nora trăieşte cu obsesia că are părul verde, drept pentru care se sinucide cu „gaz aerian", după ce sora ei Herma „s-a lăsat călcată de o locomotivă, numai pentru că ținea mult să-i pârâie oasele, după ce încercă o viață întreagă să-şi pocnească degetele mâinilor, fără să ajungă la un rezultat satisfăcător." (*P.d.P*., p. 178).

Gloria, elementul feminin solid şi statornic – „Gloria, de care mă leagă o sârmă subțire şi roşie, un fir electric supraîncărcat, din pricina căruia voi muri odată trăsnit" (*P.d.P*., p. 176) – este ținta stabilă a exceselor lui Ramses, având rolul alterității necesare, la care însă acesta nu se poate raporta. Trădările lui sunt tot atâtea prilejuri de a sublinia voluptatea masochistă a sfidării echilibrului vag ce îi ordonează existența, instaurând un regim existențial dual, de unde şi subtitlul (neagreat de critică) al romanului *Bagaj... – Strania dublă existență a unui om în patru labe*. Reverberațiile dramei conjugale din cuplul Ramses-Glo-

[22] V. Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 223.

ria sunt prezente, într-o ultimă şi sumbră ipostază, în poemul *Requiem* (1945).

Carne este însă şi trupul animalului, sacrificat, schingiuit, supus naşterii sau morții. Această închidere a cercului implică o nouă serie de istorii mărunte, scurte fragmente de cruzime sau stranietate, proiectate în orizontul imanenței, ca forme de a reclama trădarea biologică – atât carnea vie, cât şi carnea moartă sunt destinate, în timpi diferiți, dezintegrării şi neantului.

Cartea despre vin se deschide spre un orizont nostalgic dureros – conviețuirea imposibilă cu Gloria aniversează două decenii de la primul abandon. Cuplul este, în etica inconsistentă a protagonistului, o formă a alienării, un prizonierat emoțional din care nu mai poate evada:

> „Şi trebuie să mărturisesc că țin la Gloria ca la mâna mea cea dreaptă, fără de care nu m-aş putea descoperi cuviincios în fața morții.
>
> O iubesc, deşi mă simt singur în preajma ei, singur fără dânsa, singur, singur, singur." (*P.d.P.*, p. 186)

Acest spațiu de mijloc al romanului este şi cel mai consistent sub aspectul raportării la o întreagă tradiție romantică şi modernă ce a valorizat potențialul vinului ca funcție a eliberării din spleenul cotidian – „Câțiva oameni mari şi singuratici au scris sublima şi barbara biblie a vinului, cu litere de sânge şi puroi." (*P.d.P.*, p. 186) Personajele sunt aceiaşi marginali omniprezenți în proza lui Bonciu, grupați de data această după un criteriu al pierzaniei diferit, sublimat în pasajul biblic al blestemului lui Noe. Forța destructivă a Logosului se propagă ca dependență ineluctabilă, vinul fiind înnobilat romantic de blestemul ancestral.

Şi aici se înşiruie o vastă galerie a victimelor, esențializate în două personaje exemplare, moş Isidor şi Rudolf. Fiecare dintre cei doi se supune unui regim vital neobişnuit: croitorul Isidor e cuprins de beție ca de o patimă incurabilă, deşi are cinci copii mici, îi înfometează cheltuind tot ce câştigă, iar pictorul Rudolf trăieşte cu două femei, însă e măcinat de amintirea mamei moarte. Amintirile copilăriei lui provin tot din periferia memoriei corporale, de unde se desprinde aventura sexuală cu spălătoreasa Paraschiva ca primă alunecare din perimetrul inocenței în lumea trupului.

O amintire a lui Ramses face trecerea, tot în registru thanatic, spre capitolul ultim, al *Cărții despre suflet,* şi ilustrează asocierea dintre prozele lui Bonciu şi imaginarul halucinant al *Întâmplărilor în irealitatea imediată*, romanul lui M. Blecher, unde moartea unui copil generează, pe o altă dimensiune estetică însă, un scenariu asemănător:

> „Și atunci m-am revăzut într-o clipită iar copilul de cinci ani, înlemnit în fața unei case din mahalaua Iaşului de nişte țipete înfricoşătoare ce veneau prin uşa larg deschisă. Un spectacol de neuitat se desfăşura înaintea ochilor mei căscați de groază: nişte femei despletite şi halucinate, înnebunite de durere, se luptau cu un cioclu pe o raclă de copil. Cu mâinile înfipte în şipci, trăgeau cu toții micul coşciug, care se legăna încolo şi încoace, până ce, deodată, fundul se desprinse şi un cadavru de copil înfăşurat în pânză albă, ca un pachet lunguieț, căzu pe duşumea cu zgomot.” (*P.d.P.,* p. 191)

Această asociere, necesară sub toate aspectele, atât cele ținând de istoria literară, cât şi cele venind dinspre o anume unitate de viziune prezentă în interiorul prozei româneşti din deceniul al patrulea al secolului XX, a fost înregistrată de către unul dintre cei mai avizați analişti ai acestui fenomen, Mihai Zamfir, într-o formulă ce subliniază nivelul inferior la care se afirmă incertitudinea existențială în romanul lui Bonciu, prin raportare la *Întâmplări în irealitatea imediată*. Conform observațiilor lui Zamfir, *Pensiunea doamnei Pipersberg* înregistrează o scădere a valorii estetice şi față de primul roman al autorului în discuție, *Bagaj...:* „Un suprarealism de nivel îndoielnic grevează iremediabil acest roman, exercițiu pe alocuri iritant”[23] – Bonciu operând o mutație neinspirată în conturarea irealității, regăsită aici „în registru aproape buf”[24], prezentă doar ca „truc literar, cu toate sforile la vedere”.[25]

Cartea despre suflet evocă, în acelaşi teritoriu al singurătății exasperate a eroului (identificată de Mioara Apolzan ca temă centrală a prozei şi a poeziei lui Bonciu), întâmplări de pe front, fiecare semnalând câte un eşec existențial sau o dramă absurdă, precum cea a lui Chihaia Gheorghe, executat pe nedrept deoarece şi-a asumat vina pentru o faptă

[23] Mihai Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1988, p. 147.
[24] *Ibidem*.
[25] *Ibidem*.

pe care n-a comis-o. Mai mult, *Cartea* însăşi este o mărturie ilizibilă, un text ce clamează o lectură neobişnuită, dată fiind zona începeţoşată a memoriei din care se extrage: „O carte despre suflet, nu că nu face să fie scrisă, obiecta Ferdinand Sinidis, dar literele paginilor ei sunt câteodată atât de aburite, încât trebuie citite pe dedesubt, ceea ce nu se prea obişnuieşte." (*P.d.P*., p. 205)

Inserarea în cursul narativ a unor pasaje extinse din poeme transfigurând liric ideile prozei susțin unitatea intrinsecă a operei lui Bonciu, în care lirica şi proza se condiționează reciproc, într-un echilibru necesar al viziunii.

Registrul urmuzian se regăseşte în fragmente ce par decupate din substanța ireală a *Paginilor bizare*, după cum afirmă şi Nicolae Manolescu: „un punct de pornire în cazul lui [Bonciu] se află în inconturnabilul Urmuz"[26]. Un prieten mai nou, din familia Cotadi /Dragomir / Algazy /Grummer /Stamate, „se pricepe să disece o ființă în patruzeci de părticele, cu inteligența specialității în materie de contraspionaj." (*P.d.P*., p. 220). Obiceiurile lui brutal-fantastice ilustrează o nouă fațetă a deformării, aşa cum funcționează aceasta în angrenajul narativ al romanului:

> „Nu o dată l-am surprins scoțându-şi degetele răsfirate şi pline de sânge din măruntaiele unui om, pe care îl chinuieşte, ca să-l azvârle apoi ca pe o lămâie stoarsă.
>
> Îşi întinde plasa țesută dintr-o copilărie tristă şi frământată de panică.
>
> Prietenul meu preferă să prindă femei. Le hipnotizează cu ochii lui ca de pisică şi, după ce le sparge în patruzeci de bucățele, le lasă repetente. Câte una dintre ele se ucide, în vreme ce altele, descoperindu-i la timp nebunia moştenită, îl scuipă între ochi şi strigă după ajutor, smucindu-se din plasa lui fatală.
>
> În asemenea împrejurări, amicul meu se autoanalizează şi, deodată, dezolat şi plictisit, vrea să moară.
>
> Câteodată cred că nu glumeşte." (*Ibidem*)

Obscurizarea semnificației propriei biografii, continuu ancorată în teritoriile alterității, este în mod constant susținută de ascunderea în

[26] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008, p. 787.

sine a protagonistului. Lunga confesiune nu are ca finalitate dezvăluirea vreunui adevăr al existenței sale, ci perpetua rătăcire într-o memorie labirintică, din care amintirile ies fragmentare şi deformate, iar identitatea confuză a povestitorului îşi pierde şi mai mult conturul.

În aceeaşi manieră, finalul romanului îi arată pe cei doi – pe Bonciu, naratorul aproape tăcut, prezent doar ca funcție textuală ordonatoare şi pe Ramses Ferdinand Sinidis, antieroul unei autobiografii liminare, ilustrativă pentru un cod existențial exprimând dezolarea şi inadaptarea – îndreptându-se spre gară, „fiecare cu bagajul său", adică fiecare cu povestea sa, pierzându-se în noapte.

Deşi subversiv şi necreditabil, protagonistul celor două romane ale lui H. Bonciu este un personaj modern emblematic pentru modalitatea în care afirmă şi susține tensiunea ontologică expresionistă, căreia îi suprapune confesiv o interioritate funcționând paroxistic. Alături lui Urmuz, Blecher sau Constantin Fântâneru, H. Bonciu contribuie major la delimitarea unei zone aparte a imaginarului prozei interbelice, cea definită de vasta arie de semnificație a stranietății, deviațiilor şi irealului. În această cartografiere, câteva „locuri rele" esențiale îi aparțin acestui scriitor ce se cere imperativ revizitat, în ciuda reticențelor criticii[27].

5.2. Constantin Fântâneru, *Interior*. Crizele imaturității

Un prototip al rătăcitorului marginal este şi Călin Adam, protagonistul romanului *Interior*, apărut în 1932, al lui Constantin Fântâneru. Receptat la data apariției ca dare de seamă confesivă a tribulațiilor con-

[27] În *Istoria…* sa, apărută în 2008, Nicolae Manolescu scrie despre Bonciu în termenii unei implicit-necesare reevaluări pozitive: „H. Bonciu este un prozator foarte talentat, care a derutat critica interbelică aproape în întregul ei, şi pe care aceea postbelică, cu excepții onorabile, l-a dat uitării. Dacă l-ar fi citit, tinerii prozatori ai generației 2000 ar fi descoperit în el un precursor" (p. 788); pe de altă parte, Ion Simuț notează, într-un articol din „România literară", *Atentat la canonul interbelic* (nr. 44/2005): „H. Bonciu nu reprezintă un pericol real pentru ierarhia consacrată a valorilor interbelice. Din această parte, nu e nici o speranță de schimbare a canonului."

ştiinței unui tânăr hipersensibil/hiperlucid, romanul a fost considerat în acelaşi timp „un jurnal liric, analizând psihologia incertă a «generației noi», adică în fond a tânărului universal."[28] Un studiu mai recent, aparținând Simonei Popescu, dar şi publicarea, în 2012, a *Jurnalelor* scriitorului, sub îngrijirea lui Aurel Sasu, a Lilianei Burlacu şi a lui Doru George Burlacu[29]. Romanul are o istorie critică foarte bogată, strâns legată de biografia dramatică şi nedreaptă a scriitorului.

Deşi a beneficiat la data apariției şi de reacții entuziaste, una dintre primele critici negative la adresa romanului a vizat lipsa de stil. Explicația lui Fântâneru poate trimite mai departe de o simplă motivație a acestei „deficiențe":

> „Oricât ar părea de curios, [...] aceste impurități stilistice nu au figurat în redactarea primă. Am fost însă cuprins, în fața posibilității de a apărea în public, de a fi editat, de o panică atât de mare, în ce priveşte garantarea autenticității, încât am modificat manuscrisul."[30]

Existența celor două texte este simptomul unei raportări strict controlate a autorului la operă, iar nevoia imperioasă de a „garanta autenticitatea" prin rescriere constituie măsura importanței acordate echilibrului dintre viziune şi operă.

O observație a lui Aurel Sasu poate reprezenta punctul de plecare al unei investigații succinte a imaginarului modern conturat în romanul lui Fântâneru: „*Interior* nu este cartea împlinirii prin uitarea de sine, ci cartea fidelității absolute față de sine."[31]Această fidelitate poate fi citită în permanenta raportare la sine a lui Călin Adam, cu toate că adesea termenii aparțin registrului grav al singurătății alienante. Sărac şi vagabond, tânărul intelectual se instalează într-o periferie a spiritului de unde observă lumea şi realitatea în datele lor primare: oamenii, la care se raportează incongruent, şi natura, în a cărei substanță se pierde

---

[28] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Vlad & Vlad, Craiova, 1993, p. 964.

[29] Constantin Fântâneru, *Jurnale*, Editura Comunicare.ro, Bucureşti, şi Eikon, Cluj- Napoca, 2012.

[30] V. Aurel Sasu, *Prefață* la Constantin Fântâneru, *Cărți şi o altă carte*, Editura Minerva, Bucureşti, 1999, p. 9.

[31] *Ibidem*, p. 8.

contemplativ. Cele două dimensiuni focalizează însă imaginea neclară a identității protagonistului, potențându-i dilemele metafizice şi amplificându-i insolitarea.

Identificarea principalelor repere critice enunțate la apariția romanului are rolul de a stabili poziții hermeneutice deja conturate, din interiorul cărora pot fi decelate aspectele specifice ale unei viziuni aparținând unui imaginar comun celor mai importanți autori interbelici ce au vizat în operele lor cartografierea irealității şi enunțarea stărilor-limită ale conştiinței. Raportarea lui Fântâneru la autori precum Anton Holban, M. Blecher sau H. Bonciu devine astfel o necesitate.

Sasu contextualizează romanul într-un timp numit de Eliade „al dezordinii necesare”:

> „Risipirea în vis şi «panica lăuntrică», dezaxările, dezgustul şi dezolarea sunt sentimente comune în epocă. [...] «Duşmănia conținută» a lui Fântâneru e presimțirea vieții ce se destramă din *Huliganii*, e «enervarea de această lungă agonie a unui veac suspect» şi «gândul închis» din *Bucățile de noapte* ale lui Bacovia, e disoluția spiritului şi imigrarea în singurătate din *Trântorul* lui Emil Botta, «singurătatea ca o cutie de violoncel» din *Paradisul suspinelo*r al lui Ion Vinea, «viața în marginea vieții» a lui Carol Ardeleanu.”[32]

Majoritatea exegeților notează datele unui demers original, prin care se afirmă structura unică a unei conştiințe: „un document sufletesc al epocii actuale”, în care existența este „contemplată în amănunt cu o dureroasă luciditate.”[33] Lui Dan Petraşincu, dimensiunea lirică a romanului îi pare semnificativă – „însemnările ar putea fi tot atât de bine nişte poeme grațioase, de atmosferă.”[34]

Comentariile lui George Călinescu din „Jurnalul literar” îl aşează pe Călin Adam în descendența eroilor romantici eminescieni, romanul păstrând acelaşi „ton fatal, neoromantic”[35] din *Geniu pustiu* şi *Sărma-*

---

[32] Aurel Sasu, *op. cit*., p. 7.

[33] Al. A. Philippide, *Un nou scriitor*, în „Adevărul literar şi artistic”, anul X, nr. 622, 6 noiembrie 1932, p. 8, *apud* Aurel Sasu, *op. cit*., p. 7.

[34] Dan Petraşincu, în „Discobolul”, anul I, nr. 3, noiembrie 1932, pp. 12-13, *apud* A. Sasu, *op. cit*., p. 7.

[35] G. Călinescu, în „Jurnalul literar”, anul I, nr. 53, 31 decembrie 1939, p. 2, *apud* A. Sasu, *ibidem*.

nul Dionis, pentru ca remarca lui Perpessicius privind „bogata substanță reflexivă, fastidioasă pe alocuri, dar nu mai puțin umană”[36] să fie asociată de către Anton Holban unui proces de o natură diferită decât cea literară – „d-l Fântâneru n-a vrut să facă literatură – viața e prea gravă pentru așa ceva.” Într-una dintre cele mai complexe abordări critice ale romanului, Simona Popescu notează și intervențiile oscilante ale lui Eugen Ionescu cu privire la romanul *Interior*, remarcând un aspect esențial pentru incursiunea de față:

> „Interesant este că, tot în 1936, la apariția *Întâmplărilor în irealitatea imediat*ă ale lui Blecher, scriitor atât de apropiat de Fântâneru, Eugen Ionescu va scrie fraze extraordinare, cu inteligența lui de data asta generoasă și justă. Multe lucruri care definesc stilul, obsesiile profunde ale lui Blecher s-ar fi potrivit foarte bine și cărții prietenului său, „conu Costică Fântâneru”. Și despre *Interior* se poate spune că este „esențial metafizic”, că „nu are subiect”, că „subiectul este însuși eroul și viața sa interioară cu urcări și coborâri”, că personajul „va suferi de această lume, de care arareori se va elibera prin aventurile sale într-o curioasă subrealitate” – de altfel, cuvântul „subreal” este un element esențial de construcție în cartea lui Fântâneru (Blecher folosește cuvântul „irealitate”!).[37]

Romanul are, la nivelul de bază al narațiunii, două componente esențiale: existența personajului central, în dimensiunea ei statică (recluziunea și izolarea în cameră) și în cea dinamică (tentația explorării spațiilor pustii, contemplarea extatică a pulsului vital în natură), pe de o parte, și planul de adâncime ce susține aceste două nivele, unde se proiectează fragmentar, în flash-uri de moment, conștiința acestui individ voit excentric. Artificiul, masca, exagerarea și paradoxul vor fi, pe rând, instrumente ce vor conlucra la elaborarea unei personalități inegale și a unei vieți interioare greu inteligibile, purtând însă amprenta unui efort creator de maximă intensitate, specific autorilor implicați în promovarea unei noi estetici literare, tipic moderne.

---

[36] Perpessicius, în „Cuvântul”, anul VIII, nr. 2731, 27 noiembrie 1932, pp.1-2, *apud* A. Sasu, *ibidem*.

[37] Simona Popescu, *Constantin Fântâneru, acest mare necunoscut* , studiu introductiv la Constantin Fântâneru, *Interior*, Editura Polirom, 2006, p. 23.

Călin Adam îşi povesteşte existenţa într-un discurs fluid, în mod evident prelucrat în scopul unei cât mai mari apropieri de autenticitatea percepţiei şi a gândirii. Multe dintre momentele *Interiorului* pot constitui repere în încercarea de a reconstitui profilul protagonistului în acord cu specificul romanului, însă momentul revelaţiei singurătăţii este exemplar prin forţa de iradiere a unui aer comun tuturor romanelor interbelice având în centrul lor criza identitară:

> „Deodată am această idee teribilă: sunt singur. Faptul de a fi singur constituie o idee de aceeaşi strălucire morală, ca de exemplu, «Dumnezeu există».
>
> În clipele următoare şocului, avusei o bizară plăcere, o excitare fină. Eu sunt acela care sunt singur, îmi spusei. Ce grație! Sunt într-adevăr singur? Şi ce însemnează asta?”[38] (*I.,* p. 89)

Esenţa identităţii constă, prin urmare, în suprapunerea dintre *eu* şi *sine însuşi* sub semnul singurătăţii. Afirmarea de sine exprimă în mod cert nevoia de autoconfirmare, dar referinţa necesară la rămânerea în solitudine impune restricţii în raportarea firesc imediat următoare, cea la alteritate. Acest proces cunoaşte de asemenea o dublă realizare, pe de o parte existând confruntarea cu indivizi asemănători, dar de semn opus – colegii, tineri cu o condiţie socială decentă, de cealaltă parte existând raportările la feminitate şi eros, aşezate însă sub acelaşi semn al frustrării şi angoasei.

Inconsistenţa personalităţii lui Călin Adam, gesturile sale ezitând între defensivă şi respingerea Celuilalt, între contopirea panteistă cu natura şi retragerea aseptică în siguranţa minimalistă a odăii închiriate sunt teme ficţionale ce imprimă o dinamică oscilantă discursului. Ea favorizează alunecarea în lirism, tonul meditativ prelungit în „filosofare” generând pe alocuri şi incoerenţă epică. Această „natură sucită, prost făcută pentru viaţă” (*I*., p. 62) trăieşte o dublă alienare, înţeleasă de Mihai Zamfir chiar ca o „schizofrenie continuă”[39], desfăşurată în partea ultimă a romanului ca dialog între părţile scindate ale unui eu însingurat până

[38] Constantin Fântâneru, *Interior*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 89; citările din roman vor fi marcate prin abrevierea „*I*.” desemnând titlul romanului, *Interior*.

[39] Mihai Zamfir, *Cealaltă faţă a prozei*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1988, p. 147.

la îndepărtarea de sine. Înțeleasă însă în linia romanului, această proiecție în oglindă, posibilă doar ca dialog mimat, este o ultimă dramatizare a neputinței personajului de a se relaționa la sine şi la alteritate.

Autobiografia susține în mod continuu narațiunea la limita coerenței, asigurând romanului o închegare necesară nivelului prim al inteligibilității. Rătăcitorul îşi spune povestea într-o probă a elocinței ce nu eşuează în delir, ci în domeniul bizarului:

> „Sunt un ins neliniştit; de copil am fost neliniştit. Dintre toți copiii, mama pe mine mă avea în vedere. Mi-au murit toți frații; eu şi Coca am rămas, şi mama. Singurătatea familiei a contribuit mult la modificarea structurii mele; unele rude voiau să creadă că din prea multă neliniște m-am îmbolnăvit. Sugerau mamii să mă prezinte unui doctor alienist. Ce are de-a face un doctor alienist şi boala mea? Sunt sănătos; nu sufăr de nici o boală; urăsc lumea; mi-e scârbă de fața ei, aşa cum este şi nu îngădui să se vorbească de frumusețea, de ordinea divină a firii. Orice discuție mă irită. Dimpotrivă, îmi procură o plăcere infinită ideea morții. Când trece cu vreun mort pe stradă, mă reped la geam; lăcrimez de bucurie. Pot spune că sunt bolnav? Boala presupune lipsă; noțiunea are conținut de negație. Filosoficeşte boala aparține răului. Repet: eu nu sunt bolnav, căci simt plăcere." (*I*., p. 45)

Neurastenia se instalează ca stare definitorie, iar eforturile de a o depăşi devin spasme existențiale transformate în momente de exuberanță şi contopire cu vastul univers din jur, populat de ființe şi fenomene miraculoase în banalitatea lor tăcută. Retorica defensivă vizează teama de boală, însă, prin comparație cu protagonistul *Întâmplărilor*... lui Blecher, Călin Adam este chinuit de o frământare interioară ce îi modifică percepția realității şi-i imprimă comportamente bizare. Cu toată artificialitatea (şi, implicit inautenticitatea) unor atitudini care, pentru a nu deveni exasperate, paroxistice, se topesc brusc în manifestări stranii sau în postúri hamletiene, tânărul sabotează în mod constant simțul comun al banalității: o fată pierde un plic conținând o importantă sumă de bani, Călin găseşte plicul, dar îl abandonează, refuzând să aleagă între a păstra banii nemeritați şi a se expune riscului de a fi ridicol dacă aleargă după fată să i-l înapoieze, e îndrăgostit de Azia, dar încurajează iubirea puerilă a unei fetițe ce locuia în aceeaşi curte cu el, provoacă la bătaie un vechi prieten numai pentru „a scutura ceața plictiselii."

Conştientizată, criza devine prilej de meditaţie şi analiză. Protagonistul-narator îşi include observaţiile în firul istorisirii, căutând cauze şi explicaţii pentru tulburarea sa:

> „Ajunsesem violent şi neurastenic. Suferinţa mea creştea din zi în zi, trăind epoca cea mai tristă a vieţii. Izolat, n-aveam prieteni şi nu înţelegeam mare lucru din viaţă. Acesta era răul cel mare. Probleme, soluţii le învălmăşeam, alunecând epavă pe străzi, cu creierul gol, prostit; preocupările sufleteşti cedau locul celorlalte. Veneau şi zile senine, de scurtă durată, când analizam atent cel mai mic motiv de bucurie, căci eram convins că tristeţea şi melancolia sunt prostii, crezând asta eu!" (*I.,* p. 47)

Intensitatea permanent stimulată a trăirii se confundă adesea cu o suferinţă asumată impropriu, ca o condiţie necesară existenţei în lume. Reprezentarea vagă a parcursului existenţial lasă locul unei afirmări treptate a distanţei dintre eu şi realitatea înţeleasă ca alteritate. Tocmai pentru a izola această intenţie a romanului, dialogul final are loc între Călin Adam şi un presupus alter-ego, construct artificial al unei identităţi ce refuză ieşirea din sine şi aderarea la orice altă realitate exterioară decât fluxul continuu şi direct accesibil al vieţii. Această „apropiere" i se pare relevantă lui Aurel Sasu:

> „*Interior* e mai puţin relatare epică a unei vieţi trăite, cât evadare dintr-o suferinţă simţită. El este expresia unei crize, dar nu a eroului în ciocnire cu viaţa, ci în eforul de a-şi apropia viaţa, imanenţa, criză a neputinţei eului de a se afirma conştient."[40]

Discursului filosofic vizând temporalitatea, având o vastă influenţă asupra ideilor literare ale modernităţii, Călin Adam îi răspunde printr-un fragment eseistic aparţinând mai degrabă divagaţiei suprarealiste:

> „Filosofez într-un acces: timp, timp, timp, timp, timp, tiiiimp... O fac pentru înjosirea neamului omenesc; pentru a-i aduce aminte de timp, de stigmatul ruşinos. Nu declam: cum trăiesc oamenii când trăiesc aşa, în timp? Aci, unde mă aflu eu, în prăbuşirea mea de gândire, omul îşi frânge mâinile în umilinţă şi geme: nu acceptă să trăiască în timp. Jinduieşte eternitatea, pe Dumnezeu şi rupe lanţurile şi se sfâşie pe sine;

[40] Aurel Sasu, *op. cit.,* p. 8.

> se sfâşie de ruşine şi din orgoliu. Mă apasă aceeaşi nebunie în cap, ca a omului de aci, din abis. Şi strig ca să-i înjosesc şi să-i umilesc pe oamenii care nu sunt de părerea mea: timp, timp, tiimp...” (*I.,* p. 45)

Se poate delimita un prim nivel al fragmentării conceptuale, urmat de realcătuirea viziunii şi coagularea ei în retorta subiectivității, precum şi de afirmarea unor raporturi definitorii pentru ancorarea personajului în spațiul fluid al lumii ficționale. Risipirea sinelui printre obiecte, abandonul convenției sociale şi practica revoltată a unor gesturi gratuite, ilogice, aberante, sunt în aceeaşi măsură moduri de supraviețuire şi refugiu în spațiile interiorității.

Starea de fond, care este una a refuzului normelor, a nesupunerii față de toate categoriile ordonatoare ale lumii exterioare, se defineşte mai bine prin pattern-ul dominat al imaturității. Fragmentarismul şi inconsistența, rătăcirile şi excesele antagonice succesive, afectând sensibil unitatea de expresie a romanului, dobândesc o coerență nouă dacă sunt privite ca formule specifice de prezentificare a unei opțiuni prin care toate tarele genetice preluate din romantism, între care şi drama temporalității condiționând declinul implacabil al vârstelor, sunt anulate de un refuz plenar: refuzul formei reprezintă de fapt la Fântâneru refuzul condiționărilor temporalității. Din această perspectivă, adevărata autenticitate se regăseşte în fluxul inegal al unei conştiințe în formare, incoerența şi revolta gratuită fiind ingredientele de bază ale unui proces care, pentru a nu deveni traumatizant, trebuie în mod necesar transferat pe teritoriul reveriei şi al contemplației.

Ştefan Borbély argumentează, într-o *Prefață* la ediția din 1981 a romanului, în favoarea unei interpretări a acestuia ca document literar ilustrând atât o viziune asupra creației literare specifică generației interbelice, cât şi o asumare originală a acestei viziuni. Refuzul convenției realiste, puținele notații urmărind caractere şi evenimente au ca o consecință directă opțiunea pentru „manifestarea exuberantă a energiei interioare a vieții (de aici şi titlul...), prezența fluxului vital imanent activ, generator de autenticitate”[41] ca formule specifice ale unei accepțiuni diferite a pactului ficțional.

---

[41] Ştefan Borbély, *Prefață* la Constantin Fântâneru, *Interior*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

Din acest motiv, Călin Adam ar putea fi considerat mai degrabă un prototip al extrovertitului decât un individ retras în lumea sa interioară. Intenția de a exprima cât mai detaliat nuanțele şi modulațiile unei stări de spirit justifică deplin recursul la dilatarea în exces a atenției acordate pulsației organice a naturii şi distanțarea de constrângerile sociale. Favorizat de condiția sa marginală insurmontabilă, personajul perfectează metode ale evaziunii prin contemplarea dusă până la halucinație:

> „Aud răpăiala ploii. Mâinile, picioarele îngheață, străbătute de sârme ascuțite. Hainele de plumb mă atrag spre pământ.
>
> Totuşi ca o obsesie, întrezăresc aleea, uscată catifea sub becul electric. În jur trec şi râd perechi, braț la braț. De asemeni este muzică. O veselă orchestră sună.
>
> Nimeni n-are haine înmuiate. Nu înoată. Măcar nici răcoare nu e. Pe tâmple îmi curg stropi de apă fierbinte. Mă simt bolnav.
>
> Apuc la stânga pe o stradă foarte plăcută, asfaltată, cu trotuarul în cărămidă de fabrică. Halucinația infernală, încetul cu încetul, se risipeşte."(*I.,* pp. 46-47)

În acord cu opinia lui Fântâneru vizând legăturile existente între artă şi viață, enunțată într-un articol[42] publicat în „Universul literar" în 1938, viața are o valoare determinantă, individul reuşind să confere semnificație propriei existențe printr-o raportare directă la viața lumii şi la ordinea ei imuabilă.

Ca *homo viator*[43], protagonistul romanului *Interior* este fascinat de formele esențiale ale existenței, care, deşi sunt abordate disparat în desfăşurarea epică, prezintă o unitate indisolubilă la nivelul unei viziuni globale asupra poziționării individului în lume: perceperea fluxului vital al naturii este dublată de meditația senină asupra morții, exaltarea este urmată de o luciditate dureroasă şi neiertătoare, expunând într-o lumină crudă mizeria condiției sale, întotdeauna precară şi imatură.

Influența vizibilă a teoriei intropatiei şi a curentului filosofic al *Einfühlung* –ului[44] se regăseşte inclusiv la nivelul schematizării percepției realității de către eroul pasiv din *Interior*. Astfel, percepția devine un fenomen al interiorității cauzat din exterior de o serie de factori prin

---

[42] Constantin Fântâneru, *Artă şi viață*, anul XLVII, nr. 4, 12 martie 1938, p. 1.
[43] V. Ştefan Borbély, *op. cit*., p. 19.
[44] *Ibidem*, pp. 18-20.

intermediul cărora „viața" îi semnalează individului aspectele sale relevante şi îi prilejuieşte implicarea contemplativă în spectacolul său:

> „Scot în soare câteva fire de țărână: asta; misterul existenței mele. În boabele astea mi se ascunde viața.
>
> Îmi leagăn palma în soare, maimuțărind ideea că multor taine le-am dat de cap. M-aş tăvăli peste bulgări de-a-valma, dacă n-ar fi lujerii de crini. Mă târăsc numai la rădăcina lor, cu obrazul zgâriat de scoarța verde şi zemoasă. Pleoapele mi se lasă peste ochi greoaie. De-abia mai prind cerul cât este de înalt, spre tăria lui de azur." (*I.*, p. 54)

Excesul trăirii, asumat de întreaga generație a anilor '30 ca „dezordine necesară" îşi găseşte cea mai adecvată ilustrare în existența unui tânăr fără destin social, liber de condiționări materiale (deşi conştient de proporțiile ratării sale), căruia activități excentrice, aparent absurde, precum urmărirea unui convoi funerar şi închegarea unui dialog cu o fată ce lua parte la înmormântare îi modifică în sens pozitiv maniera de raportare la exterior. O lectură în paralel a Jurnalului scriitorului şi a creației sale ficționale, chiar dacă ar fi o întreprindere previzibilă, ar revela cu siguranță nişte traiectorii interesante.

Tentația de a expune dimensiunea thanatică sub forma unei raportări destinse la inevitabilul propriei morți se conturează în fragmente ce fac vizibil fundamentul romantic al acestui personaj:

> „În cele din urmă mă gândesc la moarte; îmi produce plăcere. E un sentiment fin, uşor, se topeşte peste conştiință ca un praf. Mă privesc în aerul larg dinainte. Închid un ochi, pe celălalt îl las deschis; apoi îl închid şi pe el. Încerc să mă văd mort: o senzație de margini de conştiință, de voluptate largă, şi mă gândesc că o să mor în curând, ceea ce-mi produce plăcere." (*I.,* p. 44)

Caracterul insolit al acestui roman constă în calitatea ilustrativă a premiselor sale estetice şi literare, simptomatice pentru înțelegerea literaturii ca manifestare a unei conştiințe receptive la pulsațiile vitale ale exteriorității, însă exprimate printr-o hiperbolizare a polului subiectiv al percepției. Aşa cum apare în romanele deceniilor al treilea şi al patrulea, individul este constrâns să-şi însuşească un dublu regim al lucidității, asumată ca reacție la stimulii vitalității exterioare şi ca stare de veghe şi control al influenței acestora asupra interiorității.

Irealitatea, topos major şi recurent în proza subiectivității şi a crizei identitare, se defineşte în romanul *Interior* prin filtrele reveriei şi ale neputinței individului de a focaliza o imagine compactă a realității. Rolul imaginației, facultate suverană în creația lirică a modernității, stimulează metaforica interfață cerebrală dintre eu şi lume, generând un spațiu adiacent, teritoriul irealității, în care toate incongruențele dintre lume şi individul neaderent la suprafața ei se estompează:

> „Imaginația, sensibilitatea morbidă mă poartă spre o ispititoare irealitate, execută cu un soi de aşternere a cerebralității asupra lumii, pe care, printr-o absurdă geometrie de coşmar, calc eu însumi; sunt purtat într-o imaterialitate penibilă."
>
> (*I*., p. 52)

Într-una dintre ultimele reflecții asupra romanului său, Constantin Fântâneru îşi aseamănă personajul *Interiorului* cu (anti)eroii lui Beckett, din *En attendant Godot* şi observă o „stranie coincidență": „la capătul oricărei aşteptări e aceeaşi imensă confuzie şi aceeaşi «enigmă a suferinței».[45]

[45] V. Aurel Sasu, *op. cit*., p. 9.

6. Grigore Cugler în orizontul avangardei

Istoriile literaturii, având într-o primă instanță o funcție normativă, organizează un canon flexibil, cu un marcant potențial proteic. Revalorificarea, uneori tardivă, a operei unui autor „uitat" sporește consistența și amploarea contextului în care acesta și-a definit rolul de creator. Cazul lui Grigore Cugler contrazice situația clasică a autorului aflat în marginea canonului, recuperat după o serie de lecturi menite să reorganizeze axiologia literară a contemporaneității critice. Acest scriitor și-a rezervat, printr-un destin compact, insurmontabil, un statut de exilat din aproape toate nivelurile de afirmare care ar fi putut focaliza asupra operei sale atenția deplin meritată a instanțelor în măsură a o valida.

Diplomat și muzician, Cugler a păstrat distanța față de gruparea propriu-zisă a avangardei românești, deși a fost inclus de către Saşa Pană în *Antologia literaturii române de avangardă* ca autor reprezentativ pentru coordonatele acestei manifestări în context românesc. Afirmarea sa publicistică are loc în preajma anului 1930, când publică în „Tiparnița literară" schița *Match nul*. În 1935 îi apare primul volum de proză, la editura „Vremea", intitulat *Apunake și alte fenomene*, singura apariție în volum la o editură românească, retipărit, în 1946, la editura „Vatra". Ștefan Baciu, lector timpuriu și ulterior prieten al scriitorului mărturisește că în 1946 lui Cugler i s-a mai publicat și volumul *Afară-de-unu-singur*, în format mare, carte descrisă în memoriile sale ca asemănătoare cărților de telefon[1]. Din sens opus vine afirmația lui Barbu Brezianu, care, într-un articol-postfață din „Manuscriptum"[2], argumentează în favoarea faptului că prima tipărire a romanului *Afară-de-unu-singur* este cea din revista sus-menționată, în ciuda proiectului editorial de la „Vremea" din 1946. Dactilograma, intens adnotată, provine de la Jeanine Dumitrașcu, cea căreia i-a fost încredințată spre păstrare de către Cugler însuși. Edificatoare în acest sens este mărturia scriitorului,

[1] Ștefan Baciu, în *Praful de pe tobă*, Editura Eminescu, București, p. 379.
[2] Barbu Brezianu în „Manuscriptum", nr. 1-2/1998 (110-111), anul XXIX, p. 318.

care, într-un interviu acordat Monicăi Lovinescu, la „Europa Liberă" din Paris – probabil singurul interviu pe care scriitorul a acceptat să îl acorde –, a afirmat că romanul a fost tipărit într-o ediție de cincizeci de volume, exemplarele fiind împărțite între prieteni. Postum, în 1975, apare la Madrid, la Editura „Limite", volumul *Vi-l prezint pe Țeavă*, sub îngrijirea lui Ștefan Baciu.

Proporțiile reduse ale operei nu scuză ignorarea cvasi-totală a unei viziuni de o certă valoare estetică, proiectată în proximitatea imediată a avangardei, în descendența directă a reprezentanților ei de prim rang. În acest sens a fost semnalată de puțin numeroasa critică o posibilă apropiere – tematică și stilistică – de precursorul emblematic al avangardei românești, model asumat de către mulți dintre membrii ei declarați, Urmuz. Această paralelă se dezvoltă într-o dimensiune aparte, dată fiind afirmația susținută a scriitorului[3] că întâlnirea sa cu opera lui Urmuz este cu mult posterioară coagulării propriei viziuni literare în romanul *Apunake şi alte fenomene*, în intervalul 1922-1934.

Destinul operei se intersectează însă, aşa cum am subliniat şi anterior, cu un destin social şi profesional slab tangent statutului de scriitor: aproape simultan cu debutul în literatură, Cugler îşi face intrarea în cadrele Ministerului Regal al Afacerilor străine, deținând, pe rând, funcțiile de consilier cultural, ataşat comercial, pentru ca mai apoi să i se atribuie cea de însărcinat cu afaceri la ambasadele române din Varşovia, Bratislava, Berna şi Oslo. În timpul acestui ultim mandat se căsătoreşte cu o suedeză, iar în 1947, când trebuia să se întoarcă în țară, alege exilul. Un exil drastic, deoarece se stabileşte în Peru, la Lima, unde îşi petrece ultimii douăzeci şi patru de ani ai vieții departe de Europa natală. În pofida distanței, păstrează un stil de viață autentic românesc, dominat de un umor original şi o bonomie definitorie – ambele coordonate clasice ale unui spațiu utopic real şi spiritual, generat de o libertate interioară aprioric necesară supraviețuirii.

O *Autobiografie* atribuită personajului său, Apunake, devenit alter-ego, e publicată în volumul *Afară-de-unu-singur* şi se cere citată ca

[3] Cugler mărturiseşte în acelaşi interviu acordat Monicăi Lovinescu: „Am aflat de Urmuz mulți ani după publicarea lui *Apunake*. Pentru că scrisesem pe *Apunake*, lumea a venit şi mi-a vorbit de Urmuz." Interviul a fost transcris de către Monica Lovinescu şi inclus în volumul *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ştefan Lupaşcu şi Grigore Cugler*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1992, pp. 171-179.

primă perspectivă asupra originalității acestui autor:

> „Toată încurcătura a început în ziua de 7 aprilie 1903 (stil vechi), într-un mic sătuleț numit Roznov, de lângă Piatra Neamț. Atunci şi acolo s-a născut fătul Grigore, din tatăl tot Grigore şi din mama Ana, fata lui Nicolae Țincu, poet şi scriitor, şi timp de mulți ani redactor la «Universul».
>
> În 1914, tânărul Grigore, având un aspect cu totul diferit decât cel din 1903, a intrat la Liceul Militar Mănăstirea Dealului, fapt care i-a făcut o plăcere ce durează încă până în ziua de azi!"[4]

În afara celor trei volume publicate, Cugler a mai scris o serie de proze despre a căror existență ştia doar un cerc restrâns de prieteni, manuscrisele rătăcindu-se în timp şi nemaivăzând lumina tiparului – *Cartea de bucate. Însemnări pe fundul pălăriei* şi *Pir-Pir 1956*, *Amintiri din copilărie*, *"...Şi la lume iarăşi date"*, *Cine fuse şi se duse*, *Prin zăvoi, L'Archisucre*. Aceeaşi soartă a avut-o şi interesanta corespondență purtată cu Ştefan Baciu, şi ea rătăcită în timpul unui schimb de domiciliu al acestuia.

Exilul devine, în cazul acestui scriitor, sinonim cu izolarea de lumea literară. Profesional, alege, în regim diurn, slujba de agent la o companie de asigurări, iar seara cântă la Filarmonica peruviană[5]. Publică sporadic fragmente din *Apunake* în periodice din străinătate – în „Destin", „Revista scriitorilor", „Ființa românească", „Mele" sau „Exile". Din această perspectivă, absența sa din istoriile oficiale ale literaturii române este justificată prin absența contactului cu spațiul românesc. Întâlnirea dintre Cugler şi poetul Ştefan Baciu, în octombrie 1956, are menirea de a aduce în prim-plan, prin intermediul memoriilor celui din urmă,[6] o prezență unică şi originală, al cărei loc în literatura română este rezervat de conexiunea directă existentă între opera sa şi realizările avangardei literare româneşti.

---

[4] Grigore Cugler, *Apunake (Autobiografie)*, în *Alb şi negru*, Editura Eforie, Bucureşti, 2003, p. 150.

[5] În interviul de la Europa liberă, Cugler îşi defineşte plastic existența dual: „Sunt ca Ianus, am două fețe: cânt în orchestră, ceea ce e hrana mea sufletească şi o parte din hrana trupească, şi fac asigurări, ceea ce nu-i hrana trupească, nici sufletească." – în Monica Lovinescu, *op. cit*., p. 176

[6] Vezi Ştefan Baciu, *op. cit.*

6.1. Locul comun al absurdului. Delimitări necesare

Un termen adesea uzitat în contextele discuțiilor despre avangardă este absurdul. Conectat cu noțiuni-cheie privitoare la text – personaj, acțiune, stil – absurdul a devenit, în inerția discursului critic, un termen-umbrelă. E necesară, pentru o mai bună aderență la intențiile, dezideratele estetic-literare ale unui autor tipic avangardist, precum Cugler, o analiză succintă a semnificațiilor pe care termenul, devenit chiar un concept, le-a dobândit în literatura modernă.

Nicolae Balotă[7], a cărui expunere urmăreşte cu maximă claritate evoluția istorică a ideii moderne de absurd se opreşte asupra momentului în care literatura absurdului se defineşte ca branşă specifică în cadrul modernității estetice recente. Plasând acest moment într-o arie temporală caracterizată de crize, absurdul ar avea aceleaşi caracteristici şi motivații culturale, sociale şi psihologice ca şi spleenul, este simptomul unui *mal du siécle*: „sentimentul absurdului, simptom evident al unei crize, a putut fi transmutat în artă, în unele opere care, *neaderând la rău, îl consemnează, fără să cedeze bolii, caută s-o depăşească*."[8] Principalul fenomen pe care se sprijină această modalitate de expresie artistică este înstrăinarea, alienarea, prezentă în diferite grade în manifestările absurdului şi aflată în permanență la baza lui. Cu toate acestea, un singur proces este indicat de Nicolae Balotă ca fiind absolut reprezentativ pentru modul în care se conturează criza definită prin intermediul absurdului în lumea occidentală, *procesul reificării*[9]. Extins pe cuprinsul vieții psiho-sociale, al moralei şi al spiritualității, acest proces determină predominarea concretului şi a calitativului de către abstract şi cantitativ. Astfel, imaginea cea mai expresivă a lumii absurdului este cea redată de etichete şi instituții, de moartea latențelor fertile ale limbajului şi de anchilozarea relațiilor interumane.

---

[7] Nicolae Balotă, *Literatura absurdului,* Editura Teora, Bucureşti, 2000, cap. *Filosofia absurdului*, pp. 140-216.

[8] *Ibidem*, p. 13.

[9] *Ibidem*, p. 16.

Legătura pe care o putem face imediat este cea dintre literatura crizei, așa cum se prezintă ea în modernitate, și conceptul absurdului, definit în primul rând de absența logicii. Absurdul, având o istorie bogată în științe și filosofie, apariția unei nevoi de a-l teoretiza a devenit din ce în ce mai acut simțită odată cu amplificarea fenomenelor ce ilustrau acest concept, cele mai evidente dintre toate fiind cele două războaie mondiale. Odată cu filosofia existențialistă, absurdul a devenit un subiect analizat dintr-o perspectivă ce avea în centrul său individul și experiența subiectivă, așa cum această problematică este analizată în operele lui Albert Camus și Jean-Paul Sartre. După observațiile lui Balotă, „absurdul se ivește în opera filosofică (și, cum vom vedea mai târziu, în cea literară) a lui Jean-Paul Sartre, nu numai din dezacordul rațiunii cu realitatea umană, ci și ca urmare a poziției speciale pe care o are în lume."[10] În concepția sartriană, existența umană se desfășoară într-o lume a lucrurilor inerte, constituite într-un sistem al realității brute, realitate la rândul ei sublimată în *lucru.* Conștiința umană, născută tocmai din contactul cu această lume a *lucrului*, cu *în-sinele* realității (*l'en-soi*), lipsit de orice justificare rațională, fără sens, adică *absurd*, este *pentru-sinele* (*le pour-soi*). Mai întâi, conștiința se întoarce asupra sieși, ia act de propria existență, dar nu își îndeplinește cu adevărat funcția decât în momentul în care se raportează la realitate, la exterioritate. Conștiința inactivă, ce nu se raportează la nimic altceva decât la sine însăși este la fel de gratuită ca și *lucrul*, „fără cauză și fără scop, necreată, nejustificată", adică *absurdă.*[11] În relația de cunoaștere stabilită între conștiință și lume, este necesară o anumită distanțare între cele două instanțe, prin care conștiința poate să detașeze anumite forme reale și să le confere sens. Această desprindere a lucrurilor din informitatea realității absurde este numită de către Sartre *neantizare*. Conferirea de sens trimite și la libertatea omului de a atribui realității orice sens, în fond semnifică libertatea omului de a-și concepe un mod subiectiv de a vedea lumea. În concluzie, în filosofia lui Sartre există o dublă absurditate: una a lumii căreia conștiința umană nu i-a atribuit nici un sens și cealaltă, a conștiinței care nu atribuie nici un sens realității rămase în inerție, fără rațiune.

---

[10] Cf. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1966, în Balotă, *op. cit.*, p. 27.

[11] *Ibidem*.

Absurdul este însă o relație între cele două lumi, relație apărută din *incomunicabilitatea*[12] lor. Comunicarea *în-sinelui* cu *pentru-sinele* este unica soluție de a depăși absurdul. În esență, absurdul este distanța vidă existentă între cele două lumi, omul și realitatea lucrurilor.

O filosofie aparte, desfășurată de scriitori precum Camus sau Sartre, gestionează și condiționează o viziune articulată în jurul non-aderenței individului la lumea care îl conține. Ontologic, absurdul se instalează în interiorul unei conștiințe. Avangarda prefigurează destrămarea relației om-lume în termenii unei modificări exterioare. Caricatura, schița, liniile minimale și inevitabil grosiere prin care se conturează personajele, acestea sunt cadrele în care personajul se definește în această vârstă a modernității. În termenii literaturii moderne, perspectiva esențială este cea articulată de personaj, în vederea unei posibile schematizări ontologice. Iar personajul este, în această etapă a „creșterii" sale, structura de bază pe care experiențe ulterioare o vor îmbrăca cu prezența concretă a eroului modern, existent prin conștiință și deci amenințat de absurd prin chiar natura crizei ce îi va defini condiția.

6.2. *Apunake și alte fenomene*. Urmuzian fără voie

Prozele lui Grigore Cugler conturează un univers literar aparent limitat de posibilitățile combinatorii deja clasice ale avangardei – absurdul circumstanțial cu propensiuni metafizice, personajul „diform", mecanomorf, tarat fizic, rătăcitor, nevrotic –, limbajul supus logicii neconvenționale a expresiei idiosincratice. Narațiunea susține în angrenajele cursivității sale o lume aflată într-o perpetuă stare de potențialitate. Ca și la Urmuz, ontologia se definește în limitele irealului, deoarece personajele sunt cel mult metafora unei alcătuiri neobișnuite, fără a face trimitere la altceva decât propria neputință de a exista în real. Deși trimiterile lui Cugler țintesc mai degrabă spre imediatul banal ca primă redută a alterării sensului comunicării și a datelor conștiinței, conceptele majore, hiperbolizate magistral de către Urmuz – *infinitul*

[12] Nicolae Balotă, *op. cit*., p. 26.

mic, *literatura indigestă*, *călătoria circular-statică* – se păstrează în forme proprii viziunii acestui autor. E important de subliniat în acest punct faptul că autonomia lui Cugler față de Urmuz presupune doar o delimitare la nivelul raportului de descendență instaurat între ei de istoria literară.

Influența urmuziană se defineşte strict în termenii unei contingențe ideatice menită să verifice unitatea viziunii avangardiste. Scrise în maniera predecesorului său, în prima linie de impact cu o operă al cărei destin a devenit profetic pentru avangarda românească, prozele lui Cugler şi scriitorul însuşi ar fi intrat inevitabil în sfera unui nemeritat epigonism. Originalitatea este, prin urmare, rezultatul convergenței unor naturi diferite prezente în spiritul operei: reiterarea universului urmuzian în cod propriu şi afirmarea unei viziuni inovatoare, îndeajuns de echilibrată în modernitatea sa pentru a-şi susține noutatea şi pentru a-şi asuma tradiția fondatoare.

În afara unei mitologii de fundal, detectabilă doar în cazul unei ambiții interpretative excesiv formale, odiseea umană îşi descrie traseul spre propriul punct terminal în (falsul) roman *Apunake şi alte fenomene*. De proporții reduse, această proză urmăreşte câteva evenimente centrale din existența cuplului Apunake-Kematta – nunta, călătoriile la Limonardo şi Bastonbach, naşterea fiului lor, Individul-Mostră şi diluviul fecal provocat de acesta, sub semnul unei apocalipse scatologice. Având un discurs fluid, cu o semantică aparent logică, microromanul lui Cugler debutează sub semnul parodierii unei hierogamii, nunta protagoniştilor fiind o falsă celebrare a iubirii şi armoniei. Perimetrul basmului este supraîncărcat de prezențe carnavaleşti, macabre, sau inocent-burleşti: „[…] grădinile din jurul Palatului, în care urma să se oficieze nunta, se umpluseră de lume"; „lumea se plimba mâncând felii de capete de mort cu unt"[13], „cinci canibali, […] au dat o foarte reuşită reprezentație demonstrativă de canibalism aplicat, după care urmă Galopul Precupeților Ortocromatici ", „o îmblânzitoare de lei îi cheltui pe toți, până la ultimul…" (*A.a.f.*, p. 36) Căsătoria lui Apunake are ca miză ultimă o contribuție majoră la istoria umanității prin pro-

[13] Grigore Cugler, *Apunake şi alte fenomene*, Editura Cogito, Oradea, 1996; vom folosi abrevierea *A.a.f.* desemnând titlul *Apunake şi alte fenomene*; *D.d.* pentru *Drumul dragostei*, *M.n.* pentru *Match nul*.

iectata naştere a fiului său, Individul-Mostră. Revers deformat-comical prototipului uman, al unui genotip menit încă dinainte de naştere unei misiuni exemplare, acest fiu va fi un Mesia capabil de miracole groteşti – fenomenul bizar al creşterii lui în înălțime până la dimensiuni cosmice va culmina cu înecarea celor prezenți la naşterea sa într-un râu diareic. Epifanie monstruoasă, acestui personaj îi corespunde, în planul imaginarului, recalibrarea transcendenței pe dimensiunea unui nihilism satiric. Specifică avangardei, această formă de negație îşi găseşte la Cugler un spațiu propice, dată fiind dimensiunea picarescă a romanului şi intenția de-constructivă succint verificată în text.

Trama narativă urmează o coerență riguroasă, fixând în nuclee evenimențiale reperele centrale ale nunții, mariajului propriu-zis, călătoriilor şi dezastrului final. Întregul parcurs se grefează pe un fundal instabil, flexibil şi iluzoriu, pe o realitate incertă, mereu pe punctul de a se destrăma, sucombând în mod repetat în spațiile auxiliare ale nefirescului, în irealitate şi nonsens. Absurdul, moderat însă de jocul gratuit al acestei lumi fluctuante, lipsit de încărcătura tragică a existențialismului, dominat de o mare doză de jocularitate a limbajului şi, inerent, a lumii intradiegetice pe care acesta o configurează.

Observația lui Nicolae Manolescu într-un demers de stabilire a reperelor ontologice existente în proza lui Urmuz, menționat şi anterior, îşi găseşte susținere şi în acest caz: „în toată avangarda, elementul hotărâtor (care vine de la Rimbaud şi se transmite ca o boală incurabilă sensibilității moderne) mi se pare tendința de a înlocui – ca subiect al operelor de artă – *realitatea dată* cu pura ei *posibilitate*."[14]

Nunta are toate datele unui ritual ineficient sub aspectul raportului cu sacrul. Apunake cunoaşte căsătoria şi femeia deopotrivă, de aceea îşi permite filosofarea pe marginea unei aparente transformări interioare: „Regimul cel mai indicat în relațiunile cu femeile în general şi în dragoste în special, este optimismul. Cifra opt este maximul dorit şi minimul necesar în orice legătură de acest soi. Eu încep întotdeauna prin a pune următoarele opt întrebări. Dacă îmi dă răspuns la ele, femeia aceea este demnă de a consuma, împreună cu mine, cele şapte păcate capitale, precum şi pe al optulea, care este statornicia. Iată întrebările:

[14] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Editura 100+1Gramar, Bucureşti, 2000, p. 525.

1. Cine a inventat cearceaful de pat? […]" (*A.a.f.*, p. 39) Perindate în ordinea literelor alfabetului, nevestele lui Apunake formează un stat, Statul – Palmă Barbăcot:

> „De câte ori mi-am însurat trupul, am avut grije să-i controlez mijloacele de trifazare alternativă de care depinde statornicirea factorului comun dintre soț și soție, iubirea, și am reușit să întocmesc acest TABLOU DE TRIFAZARE MEDIANTĂ…" (*A.a.f.*, p. 40)

Apunake afirmă credințe fără ecou, deoarece sensurile spuselor lui nu se regăsesc în formele lumii în care ele sunt enunțate. Prin platoniciana ucenicie a iubirii sentimentul atinge proporțiile unui mod de a fi – „iubirea ține treapta cea mai de sus din scara simțămintelor frumoase" (*A.a.f.*, p. 41) susține Apunake, dar spusele sale nu stârnesc decât râsul auditoriului. Apariția miresei se produce sub semnul morții, deoarece ea „apăru în capătul sălii, purtând un Mare Corset în gradul de Comandor. Multele alte femei, voind s-o imite, rămaseră moarte pe loc, spre bucuria celorlalți invitați, care putură astfel să înainteze." (*Ibidem*) Decorul urmează aceeași linie jucară, decelabilă atât la nivelul compoziției imagistice, cât și în structura textului, în nivelele lui de profunzime:

> „Pe jos, pentru a feri picioarele de apa care intrase odată cu invitații, era întins un frumos covor de broscuțe verzi, legate între ele prin strânse legături de familie. […] pereții purtau, în firide închise cu geamuri, o serie de tablouri vivante pe tema «E fiica ta, e fiica lui, e fiica tapițerului»." (*A.a.f.*, p. 41)

Se observă aici, ca și în cazul opțiunii pentru fondul sonor dat de romanța „Secretul junei" o ironie lansată culturii kitsch, de sorginte populară, asociată direct tradiției și clișeelor sentimentale de care mentalul colectiv abundă.

Punctul culminant al nunții îl constituie, în mod obligatoriu, actul iubirii fizice, redat în termenii unei voluptăți mistuitoare:

> „Până azi se mai pot vedea pereții zgâriați pe dinăuntru de unghiile Kemattei, iar pe pragul de jos al ușii se pot citi două versuri, compuse de ea, în timpul unei nopți de dragoste, și anume două alexandrine alcătuite numai din silaba Ah!" (*A.a.f.*, p. 42)

Deconstrucția clişeelor ia, în cele ce urmează, forma dialogului casnic. Apunake se visează tată, pătruns de sentimentul intens că în pântecele Kemattei a început, printr-un elan miraculos, viața: „Vezi tu, când o ființă devine mamă, durează pe această Dumnezeiască şi neînțeleasă minune." (*A.a.f* , p. 43)

Femeia, căreia i s-ar putea atribui, într-o schematizare doxastică a interiorității, schema de mai sus, reacționează neaşteptat, cu o virulență pragmatică, în cel mai bun caz nefeminină: „Ce minune, dragă. Ia să bage fetele bine de seamă şi să vezi cum nu se mai întâmplă nici o minune". (*Ibidem*)

Călătoria e importantă doar în plan secund ca inițiere individuală, ea este de fapt căutarea unei esențe, încercarea de a extrage din mundan rădăcina binelui pentru ca fundamentul existențial al Individului Mostră să nu permită inadvertențe axiologice sau abateri de la o cale dreaptă absolută:

> „Vom colinda lumea întreagă. Din toate colțurile, vom culege sămânța binelui, vom aduna bunătatea de la cei ce nu ştiu ce să facă cu ea şi vom da naştere, adică tu vei da naştere, că de aceea eşti femeie, fiului nostru menit să domnească peste tot pământul. Vei deveni mama Individului Mostră." (*Ibidem*)

Mania discursivă a lui Apunake, dozată până acum în funcție de ocazia în care era activată, îşi pune în practică erudiția fantasmagorică în traducerea unui text vizând viața complicată a anticorpilor:

> „*Plerofontagii azgulibatici sunt ermostria clopusului nostru. Oricare sesiună frapnică lartează fospecul pecreului tedat. A râvni cinta fespoleştilor sau pagea vezvecată, cet menciul brogelui, nu pot. Angomesa trisescizei potice ajută zemul tubricei ag span, tengetă mosa chernelui tausuc, egalizând-o cu feura conatei din om.*
>
> *Denu't varmă strubesca femeilor;*
>
> *Denu't varmă strubeşca lorzilor, cet hosnopeltu-ți cranfozetul ugei, Amin*". (*A.a.f* , p. 44)

Lumea începe să existe prin limbaj, însă odată dinamitate resorturile lui interne, acesta generează noțiuni ininteligibile. Firească precum mult aşteptata naştere a stăpânului lumii, noua limbă prefigurează

alunecarea sensului spre neant, lăsând spațiu fascinației formei ca ultim joc al unei ordini în proces de destrămare. După justa observație a lui Mircea Popa, în *Prefața* la ediția din 1996 a volumului *Apunake şi alte fenomene*, cuprinzând o parte dintre scrierile lui Cugler,„eliberarea de ideile împrumutate, de dogme şi prejudecăți ar fi înțelesul acestei poveşti, pe care omul ar trebui s-o ia în seamă, nu numai s-o repete mecanic." [15]

Înțelesul, desprins din conturul unei forme proteice, bulversată de latențe metamorfotice nebănuite, îşi are propriul traiect. Călătoria lui Apunake se continuă prin Limonardo, „oraşul de unde marele învățat Biju plecase spre a descoperi Hrana." (*A.a.f.*, p. 46) Povestea acestuia reia schema mitului, imprimând momentului importanța unei puneri în abis, menită să evidențieze un alt palier de sens al textului. „Simplă şi frumoasă", povestea lui Biju are rolul primar al exemplului impus de un erou cu funcție normativă în comunitate. Această istorie fantastică a hranei are, prin codul său intrinsec, forma unei parabole biblice:

> „În vremea aceea, oamenii erau atât de proşti, încât nu se gândeau să-şi caute hrana, ci trăiau doar atâta cât dura laptele în sânul mamei care îi născuse." (*Ibidem*)

Din nou intervine ironia livrescă, trimiterea la literatura "populară" – dar nu prin esență, ci prin asimilare –, la simțul comun, posesor al unor sensibilități concentrate în versuri hipercunoscute:

> „La naşterea lui Biju, mama sa muri, aşa că noul născut fu alăptat, din milă, de alte femei din mahala. Neavând o mamă fixă, de îndată ce seca al laptelui izvor (vorba lui El-Zorab), copilul trecea la alt sân şi astfel trăi şi crescu, până ce atinse vârsta când mintea începe să încolțească în creierul omului ca un cartof uitat în pământ"(*A.a.f* , p. 46)

Katharsisul acestei tensiuni dramatice îşi găseşte materializarea tot în spusele marelui Biju: „Mâncând, veți moşteni pământul, până când tot el vă va mânca pe voi". (*A.a.f*, p. 50) Aceeaşi conştiință critică, prezentă încă de la începutul acestei proze, este prezentă şi aici

---

[15] Mircea Popa, *Grigore Cugler şi avangarda românească*, prefață la volumul *Apunake şi alte fenomene*, Editura Cogito, Cluj, 1996, p. 21.

ca rațiune ordonatoare, sursă a unor sentințe ultime adresate general-umanului.

Bastonbach-ul este o replică a Limonardo-ului, privit din perspectiva traiectoriei desemnate de călătoria lui Apunake. Populat de umanoizi stranii, încercați de variate sentimente religioase – „nu umblă, ci se târăsc pe o parte a trupului, cu urechea lipită de pământ, din care cauză a început să le crească zbârnâitoare ca la zmeu" (*A.a.f*, p. 52) şi au ca loc de pelerinaj o măsea aşezată „sub un glob de duioasă amintire" (*A.a.f*, p. 52) Întâlnirea cu bătrânul Sport, ultima în ordinea desfăşurării călătoriei, reprezintă întâlnirea cu un umanoid mecanomorf din familia lui Algazy şi Grummer. Înfățișarea lui monstruoasă anunță apariția gigantescă, de coşmar, a Individului-Mostră:

> „Sportul, un bătrânel alb, cu membrele subțiri la încheieturi şi înfăşurate într-o piele uscată, dar care se umflau spre mijlocul lor, din cauza muşchilor puternici ce tresăreau ca nişte ființe vii şi îşi schimbau necontenit locul, unul cu altul. Capul, mic şi pleşuv, era purtat de un gât atât de vast în diametru ca şi el. Pieptul, bombat ca o pernă de trăsură, se subția treptat spre talie, până într-atât, încât contactul cu baza ce i-o formau şoldurile, îl lua într-un singur punct. Picioarele, în fine, coroiate şi de o dezvoltare muşchiulară cu totul neobişnuită, dădeau întregului personaj aerul unui rac care umbla pe cleştele din față, ținând corpul vertical."(*A.a.f*, p. 63)

Acesta este idealul corporalității umane, reprezentat de un zeu decrepit şi monstruos. Dramatizarea trăsăturilor proiectează umanul în animal, armonia se desface în fragmente diforme, unitatea îşi pierde conturul în efortul de a susține un echilibru aberant, fantoşa unei armonii demontate.

Naşterea fiului aşteptat are toate elementele unei apocalipse. Kematta naşte un copil al cărui ritm vital sfidează orice biologie: „la două minute de la naştere măsura doi metri înălțime". (*A.a.f*, p. 70) Gigantul mult aşteptat îneacă lumea în dejecții, o apocalipsă grotescă, prin nimic spirituală, deoarece eşecul omenirii este deplin şi definitiv. Element purificator, apa mării spală, încă stăpânită de teama diabolicei viituri, locul în care lumea şi-a trăit sfârşitul:

> „marea se aduna, încetul cu încetul sub scoarța ei de valuri de sub care fugise, ascunzându-se în funduri, iar când fluxul ce urmă spălă

> urmele dezastrului, cei morți, printre care se afla și Apunake, fură găsiți brozeificați, puțin mai grași și pe fruntea lor fericită se putea citi, scris cu litere fecale: SFÂRȘIT." (p. 71)

Rămâne în urmă un muzeu al formelor goale, fiecare dintre ele purtându-și însemnul tragic-grotesc al eșecului.

Simetric ca dispunere tematică volumului mai sus analizat, *Afară-de-unu-singur* este un proiect mai riguros sub aspect formal. Roman structurat în „etaje", nu pe capitole, acesta păstrează tonul unui umor „curat", lipsit de gravitate, pe fundalul căruia Cugler inserează nenumăratele distorsionări semantice ce îl definesc deja în această etapă a creației. Narațiunea la persoana întâi singular implică, între instanțele textului, o voce nouă, a cărei funcție este, în acest caz, recuperarea omniscienței auctoriale, recuperarea centralității într-o lume necontrolabilă prin simțuri, ininteligibilă prin efortul percepției mentale. Odată luată distanța față de *Apunake*, „celelalte fenomene" ale prozei lui Cugler vor desfășura bogate adiacențe semantice.

6.3. Fantezii, vocalize, miniaturi. Proza scurtă

Experimentul „romanului" *Apunake*, conținând *in nuce* datele esențiale ale imaginarului operei lui Grigore Cugler, este prelungit și reluat, în diverse variante, în proza scurtă cuprinsă în volumele *Apunake și alte fenomene*, *Vi-l prezint pe Țeavă* și *Afară-de-unu-singur*. Intenția de a configura o „poveste", în pofida tendințelor centrifugale ale instanțelor narațiunii, se păstrează ca element coagulant în cele mai fragmentate ipostaze ale „lumii" stranii, antagonic-organice din ficțiunile acestui autor. E nevoie de o mai bună orientare în premisele acestui gen de abordare a creației, mai precis în ceea ce se poate numi estetica literară a acestui scriitor.

E cunoscut faptul că Grigore Cugler nu s-a raliat nici unei grupări literare, iar evidenta asemănare dintre scrierile sale și *Paginile bizare* urmuziene se datorează unor similarități de viziune și de expresie mai mult decât unei descendențe asumate. De remarcat este și faptul că scriitorul nu și-a asumat un discurs estetic explicit, motivele acestui fapt ținând, cel mai probabil, de miza primară a volumelor publicate, aceea

de a fi citite de către prieteni. Fără a minimaliza importanța prezenței lui Cugler în climatul literar al deceniului al patrulea al secolului XX, trebuie precizat că impactul operei sale a fost construit prin recuperare. La data publicării lui *Apunake*, discursul avangardist își epuizase resursele, fiind deja asimilat și prelucrat în curente și tendințe „moderniste" (apelăm la acest termen generic pentru a le îngloba unui concept unificator), iar opera urmuziană se instituise ca viziune fondatoare a dislocării realului într-o irealitate devenită ulterior marcă specifică multora dintre creațiile post-avangardiste românești. Exilul și nostalgia compensatorie a unei utopii impure, populată de monștri inofensivi și de ființe hiper/cvasi/para-umane, plăcerea de a scrie pentru a vedea „până unde se poate glumi" (așa cum au încercat ulterior personaje demonice ale modernismului tardiv – precum Antipa, din *Lumea în două zile*, romanul lui George Bălăiță), învestirea literaturii cu autoritatea unui perimetru identitar stabil, toate acestea pot fi incluse între elementele suportului cultural și uman al operei lui Grigore Cugler.

Autonomia prozelor scurte nu presupune și o dispersare a temelor predominante – în fond, există o unitate în ceea ce privește structura ideatică a acestora. Erotismul rămâne formula predilectă în care se manifestă fie marile energii universale, fie măruntele conflicte datorate diferențelor de gen, aventura și întâmplările neașteptate având de asemenea un rol în construcția narativă. Elementul care suportă cea mai vizibilă mutație este dimensiunea ludică. Strategiile seducției textuale mizează tot mai evident pe funcția jocular a limbajului, uneori exploatat până la dizolvarea în formulă și mecanism. *Drumul dragostei* din *Apunake și alte fenomene* este o mostră de broderie textuală pornind de la „plăcerea" aliterației:

> „Deodată domnișoara din dreapta dârdâi decis din dinți. Damian dete dolmanul domnișoarei.
>
> – Domnule, declară dânsa, dârdâi de durere. Dorințele divine depășesc demnitatea.
>
> – Domnișoară, Dumnezeu dădu dobitoacelor două dorinți: dorința dragostei...
>
> – Destul, destul, declară duduia. Devin damnată, divaghez. Dumneata domini duhul, devii deosebit de dulce. Decide-te, devino domnul, domnitorul!
>
> – Duduie, debită Damian, declarația dumitale derivă din dife-

> rența de densitate, din dezagregarea dessous-urilor dermice, din dificultatea de digestiune, din dezorientarea diverselor discernăminte." (*D.d.,* p. 80)

Schița *Match nul* are o evidentă dimensiune dramatică, datorată „decorului" – un meci de box în care boxerii urcă pe ring pentru a stârni cele mai ciudate reacții imaginabile din partea spectatorilor:

> „Al patrulea boxer se sui pe ring.
>
> Lumea din sală începu să se frământe, dând la iveală o cocă care gemea din cinci în cinci minute, generalizând viciul numit «cincinism»." (*M.n.*, p. 72)

Dimensiunea conflictuală a relațiilor interumane este prezentă şi în interiorul cuplului amoros, denaturând erosul chiar şi în ipostazele lui fericite. Astfel, schița *Logodin* e un prilej de a expune, cu nedisimulată plăcere, trupul mecanomorf, mostruos, al iubitei-logodnice:

> „Logodnica mea are sânii ca două cutii de conserve, adică cu cheie şi tinichelați. Totuşi atracția pe care o exercită asupra mea este de natură pur chimică şi am reuşit să găsesc formula care să reprezinte acest fenomen, întrebuințând ca simboluri fragmente din însuşi numele ei.
>
> O cheamă carota, ceea ce în formulă de $CA^2RO^2TA^2$." (*Logodin,* p. 74)

Înzestrată şi cu un trup amintind de reptile preistorice, iubita performează, în locul ritualului erotic, un adevărat măcel. Abuzat şi rănit, logodnicul îşi vede iubita „sleindu-se pe unul dintre pereți". (*M.n.,* p. 75)

Pasiunile muzicale se traduc şi în lumea ficțională a schițelor lui Cugler ca sunete şi armonii, însă, la fel cum Fuchs căuta plăceri muzicale la bordel, aşa şi anonimii lui Cugler se bucură de sonoritățile neaşteptate ale obiectelor ce mimează limbajul. În cadrul aceleiaşi istorii de dragoste cu logodnica, eroul aude sunete stranii ce contextualizează povestea-cadru unui fundal în care sunetele rezonează cu aceasta în aliterații bizare:

> „Vedeam apropiindu-se chipul ei, împodobit cu o botniță, alunecând pe cercul aerian al cărui centru putea fi în mijlocul tavanului şi atunci, pe figura diformată de mişcare şi apropiere, citeam, scris cu litere mărunte, adunate în şiruri dese: *logodin, logodon, logodingodanghidon,* după cum la şcoală ți se dă să scrii, drept pedeapsă, de o mie de ori, aceeaşi frază." (*Ibidem*, p. 74)

Ritualul erotic este deviat înspre aceleaşi gesturi stranii, marcate de primitivism şi violență, cum puteau fi observate şi în prozele urmuziene. Personaje stranii, precum Criptomenstrula sau Alexandrul, au istorii fabuloase, imortalizate în opere de artă suprarealiste:

> „Îmi pare că am şi acum înaintea ochilor tabloul cu cadrul de blană, ce reprezenta pe Criptomenstrula cântând dintr-o lebădă, la poalele unei coline cioplite în formă de cruce.
>
> Pe muchea colinei se vedeau nişte copaci cu câte un nod la mijlocul trunchiului, nod ce le fusese făcut când erau mici, pentru ca nu cumva să uite de frunze, iar în mijlocul ei era o gaură prin care scotea capul Alexandrul. Fața lui era tristă şi bucăți mari de noroi i se uscau pe obraji. " (*Criptomenstrula,* p.77)

Unul dintre cadrele fixe ale imaginarului prozelor lui Cugler este basmul, povestea întemeietoare căreia îi lipseşte doar minima coerență în raport cu realitatea, pentru a mima pe deplin structura mitului. Recurentă în schițele din *Apunake şi alte fenomene* sau *Vi-l prezint pe Țeavă*, istoria fabuloasă de amor dintre doi eroi de basm este formula specifică prin care Cugler insinuează categoriile absurdului tragi-comic, transformându-şi eroii în caricaturi. Pentru a da iluzia seriozității tragice, naratorul ne relatează „chinul amintirii îndureratei [...] poveşti" (*ibidem*) a Alexandrului:

> „O iubise, pe Criptomenstrula, tare, dar în noaptea primelor lor trepidații, Alexandrul, obsedat de idee, se suise în pat cu calul, din distracție.
>
> Criptomenstrula, pe întuneric, se înşelase de persoană şi Alexandru rămăsese simplu spectator.
>
> A doua zi, găsind calul mort în pat, şi dându-şi seama de cele petrecute, ea nu vroise să ierte şi biet A se ascunsese în gaura din care o urmăreşte cu privirea, din ziua acelei întâmplări, peste tot locul." (*Ibidem*)

Demontarea discursului filosofic începe cu dialogul sau confesiunea, şi, pentru ca lumea narativă să-şi afirme consistența, aceste discursuri aparțin personajelor, naratorul fiind doar receptor:

> „A trecut atâta vreme de la întâmplarea cu tabloul şi totuşi nu-mi piere din minte ultima vorbă pe care mi-a spus-o Criptomenstrula:
>
> – Înțelegi, a zis ea, eu nu sunt nici femeie, nici simbol, nici artă, nici invenție, nici titlu de noblețe, nici comandă militărească. Eu sunt pur şi simplu ceea ce este orişice care ocupă un loc de spațiu." (*Ibidem*)

În acelaşi sens, un text-mărturisire, semnat de un „Eu" anonim, ale cărui profeții trimit cu gândul la posibilitatea ca, în anonimatul acestui pronume major să se ascundă chiar esența Ființei, însă răstălmăcită, exprimată confuz şi neconvingător:

> „Dacă azi nu mai sunt ceea ce am fost, pentru lumea pentru care continui încă să fiu ce sunt, nu voi putea să fiu niciodată altceva decât ceea ce trebuie să fie un om care a fost ceea ce aş fi putut şi eu fi, dacă eram cum trebuia să fiu." (*Scrisoare,* p. 84)

Regimul nominal se diversifică, de asemeni, Criptomenstrulei (trimiterile la o fiziologie feminină criptică, ascunsă, inaccesibilă, sunt aproape evidente) i se alătură, în *Scrisoare*, Hatetipura, „brahman şi om de zăpadă". (*Scrisoare,* p. 85)

Un experiment interesant este realizat în această schiță prin aşezarea în paralel a două planuri simetrice, însă de semn contrar, a căror rațiune pare a fi aceea de a se anula unul pe celălalt. Prin urmare, o reprezentare literală, în dinamica narațiunii, a paradoxului insurmontabil, perpetuat la infinit în alogic:

> „Hatetipura era brahman şi om de zăpadă. El se plimba încălțat cu ghete de marmoră, înconjurat de o ceată de leoparzi numerotați pe care se culca, de la care mânca şi cu care se înviora.
>
> Într-o bună zi, ducându-se să viziteze ogoarele sale de săpun, care se pârguiau la soare, văzu venind către el, spre marea lui mirare, pe Hatetipura, încălțat cu ghete de marmoră, înconjurat de o ceată de leoparzi numerotați, care se ducea să viziteze ogoarele sale de săpun.
>
> Înfuriat peste măsură, Hatetipura îl nimici irevocabil.

Însă altul îi luă locul.
Hatetipura îl nimici şi pe al doilea.
Însă altul îi luă locul.
[...] Hatetipura îl nimici şi pe ultimul.
Însă altul îi luă locul." (*Scrisoare,* p. 85)

Volumul *Apunake şi alte fenomene* se încheie simbolic cu o *Erată*, având semnificația unei aşezări sub semnul incertitudinii a validității semnificanților întregului volum. Această manieră de a relativiza demersul literar e o atitudine specific avangardistă, textul ce se neagă pe sine, anulând totodată întregul din care face parte, fiind forma ultimă a revoltei împotriva limbajului inutil, denaturat.

„**În loc de:**	**Citeşte:**
Țarcul era plin de vite.	Parcul era plin de vile.
Manea, în spume, sugea	marea, în spume, fugea
dela calul adormit, pe care-l	dela malul adormit, pe care-l
prăjise cu ceapa bătrână a le-	vrăjise cu ceata bătrână a
gănatelor urde.	legănatelor unde
i-a venit de hac pe loc!	La zenit ce lac de foc! "
	(*Erată,* p. 86)

Volumul *Vi-l prezint pe Țeavă* se deschide cu trei dintre binecunoscutele „spirite" apunakiste, ştiut fiind faptul că lui Cugler îi plăcea să se identifice cu eroul său, căruia, printre prieteni, îi purta numele: „Există trei instrumente foarte potrivite pentru a acompania versurile cântate de poeți: harpa, lira şi lira sterlină." (p. 89)

Schițele, de dimensiuni mai reduse decât cele din *Apunake*, au o densitate narativă ce creează impresia unei dimensiuni parabolice prezente în subtext. Volumul nu are însă unitate, dominând doar intenția de a concentra, într-un spațiu restrâns, semnificațiile unor răsturnări de perspectivă, alături de necesarele deformări prezente în structura personajelor. În locul numelor bizare, autorul introduce nume generice – „o tânără şi frumoasă regină" (*Poem medieval*), Rodul Pământului, Superbardul, păstrându-l doar pe Țeavă, „ordonanța sa pe timp de pace".

„Prezentarea" lui Țeavă trădează caracterul multifuncțional al individului:

„Ordonanța mea pe timp de pace este un flăcău de fel din Baia

> de-Aramă. În timpul războiului a fost ordonanța mea de război. Pe grumazul lui temeinic am sprijinit de nenumărate ori, țintind spre inamic, când patul puștii, când afetul tunului, când tubul bazucii, când crăcana mitralierii. În recunoașterea acelor multiple întrebuințări i-am zis Țeavă, și Țeavă i-a rămas." (*Vi-l prezint pe Țeavă*, p. 90)

Dialogurile dintre „patron" (naratorul, ca alter-ego al autorului) şi Țeavă sunt de cea mai evidentă origine absurd-suprarealistă, certificând eşecul comunicării şi rătăcirea semnificațiilor printre cuvinte vidate de sens. Țeavă are unica misiune de a aduce apă, după ce rolul său din timpul războiului a fost suspendat şi transformat în treabă casnică. Nemulțumirii şi umilinței lui Țeavă – „Mai beți, vă rog, şi altceva" (*ibidem*) – patronul îi răspunde printr-un şir de truisme menite să-l exaspereze:

> „«păi bine, măi Țeavă, apa este doară baza oricărei băuturi, tu nu-nțelegi? Dacă n-ar exista apă, n-ar exista nici şampania, nici cafeluța gingirlie şi nici scrumbiile.»
>
> «Scrumbiile nu este băutură,» comentează Țeavă, ca să nu se dea bătut, şi se închide cu cheia în umblătoarea de sub scară, unde stă şi trage apa, ca prostul, ceasuri întregi..." (*Ibidem*, p. 91)

În afara acestui debut construit în maniera volumului *Apunake şi alte fenomene*, celelalte proze prezintă o marcantă întoarcere spre metaforă şi alegorie, scopul ultim fiind coagularea narațiunii în direcția unor semnificații inteligibile.

Cheia este mai degrabă o anecdotă cu un posibil înțeles programatic, dacă e citită ca deschidere parabolică spre aventura căutării sensului în spațiul literaturii şi al creației. O cheie găsită întâmplător pe stradă dobândeşte semnificația unei căi de acces spre lumea fabuloasă a imaginației, spațiu privilegiat la care doar scriitorul poate avea acces, ca singur păstrător al cheii ce deschide toate uşile:

> „Pentru cel ce a pierdut-o, era o cheie oarecare, o cheie ce deschidea o singură uşă; pentru mine însă, este un talisman, ce-mi deschide multe uşi, spre acea lume nelămurită de visuri şi iluzii, singura în care ştiu să-mi găsesc drumul fără să mă rătăcesc." (*Cheia*, p. 93)

Unul dintre cele mai interesante texte ale acestui volum este *Poem medieval*, o istorie tragi-comică a unei tinere şi frumoase Regine, care, „însoțită de toate Damele ei de Onoare, vizită într-o zi azilul de nebuni şi se îndrăgosti nebună de un nebun. (p. 94) Povestea este dramatică tocmai din cauza eşecului ei funciar, ea nu se poate coagula deoarece protagoniştii nici nu se întâlnesc:

> „Soarta n-a fost niciodată prea milostivă, nici cu Reginele şi nici cu nebunii, mai cu seamă când între ei dădea să se înfiripeze un roman de dragoste. Dovadă că Regina călărea într-o direcție iar nebunul în direcție contrară." (*Ibidem*, p. 94)

Cadrele coerenței se regăsesc şi în *Elegie,* o replică în proză a poemului eminescian. După un debut ce nu permite altă raportare decât la *Mai am un singur dor*, narațiunea alunecă spre parodie:

> „Nu doresc decât un singur lucru: să fiu lăsat să mor, pe înserate, la marginea mării...
>
> Doresc să fie vreme frumoasă – ar fi trist să mă apuce ploaia tocmai atunci – şi afară de asta mi-ar face plăcere să ştiu că mă privesc îngerii din cer, cu înțelegere şi bună voință, ceea ce le-ar fi imposibil dacă cerul ar fi înnourat." (*Ibidem*, p. 104)

Demontând fundalul romantic al scenariului thanatic, prezenței erosului, adică a elementului feminin, i se substituie o „furnică mare, al cărei aspect fizic este destul de asemănător cu acela al unei femei." (*Ibidem*) Zoomorfismul corpului feminin îi pare personajului un motiv suficient de bine întemeiat pentru a nu-şi deplânge singurătatea:

> „Atât corpul uneia cât şi al celeilalte se compune din două jumătăți egale, cu rotunjimi bine cumpănite şi reunite printr-o talie făcută parcă înadins... [...]
>
> Furnica câştigă la comparație prin faptul că are antene vizibile. Unde se deosebesc una de alta este la umblet." (*Ibidem*)

Manieră urmuziană, deconstruirea corporalității tinde fie spre zoomorf, fie spre mecanomorf. Cu toată evidenta asemănare, între cele două moduri de a afirma deformarea corpului ca ultim resort al alienării, există diferențe ce permit observarea unei mize mult mai extinse în

cazul lui Urmuz. În *Paginile bizare*, omului mecanomorf îi corespundea o realitate (ascunsă sau nevăzută) a propriei alcătuiri, el funcționând doar ca fantoşă sau caricatură. Legile ce dirijau deformarea țineau de un mimesis răsturnat, aproape demonic. În *Algazy & Grummer*, intenția declarată a naratorului era aceea de a reprezenta cele două personaje în acord cu adevărata lor natură şi înfățişare, cea „reală" fiind complet necorespunzătoare sonorității stranii ale celor două nume. Grigore Cugler tentează limitele reprezentării urmuziene, dar în cazul schițelor sale deformarea are o funcție estetică de moment, ea este prezentă ca element constitutiv al destabilizării progresive a granițelor realului, perceput ca insuficient pentru realitatea expansivă a imaginației.

Mircea Popa realizează o sinteză a conexiunii Cugler-Urmuz:

> „În scrierile sale, Grigore Cugler se aşază în imediata descendență a lui Urmuz, pe care îl continuă, dar îl şi devansează în multe privințe. Imaginația sa este tot atât de funambulească precum aceea a înaintaşului său, tot atât de alienantă, de insolită, în care monstruosul, dezgustătorul, scabrosul, oribilul se învecinează cu un spațiu al aspirației pure spre frumos şi candoare, cu răsturnarea ironică prin grotesc a normalității. Ca în cazul lui Urmuz, portretistica pusă în circulație de scriitor frizează anormalul, patologicul, logica bulversată, trecerea dintre regnuri, anularea granițelor dintre zoomorf şi mecanoid."[16]

Ceea ce susține însă „logica bulversată" a prozelor lui Urmuz este conjuncția dintre aparență şi disimulare ca miză necesară a jocului, ceea ce salvează discursul de non-sens fiind lectura literală a metaforei, exploatarea excesivă a semnificanților. Cugler oferă un spațiu mult mai vast fanteziei, parodiile sale se îndreaptă spre registre variate ale limbajului şi spre asociații libere, însă absența unei mize semantice diminuează şi straturile de profunzime ale textului.

Asociații inedite şi lecturi literale ale sensului figurat se regăsesc şi în prozele cugleriene, între cele mai interesante aflându-se şi „desfacerea" analitică a expresiei „pereții au urechi":

> „Din ziua în care am auzit pe cineva spunând că «pereții au urechi», luasem obiceiul de a căuta cu privirea astfel de excrescențe cartilaginoase pe suprafața oricărui perete, în apropierea căruia mă gă-

[16] Mircea Popa, *Prefață* la Grigore Cugler*, Alb şi negru*, Editura Eforie, Bucureşti, 2003.

> seam. Cu timpul, însă, nevăzând nici urmă de urechi pe vreun perete, ajunsesem să cred că toată chestia era pură invenție și începui să nu mai fiu tot atât de atent ca în primele timpuri. Dar într-o bună zi, coborând scara de marmură a Monetăriei Statului, văzui cum ieșea și iar intra în perete, tremurând ușor, o ureche micuță și roză, ca de păpușă."[17]

Întoarcerea la Urmuz se realizează și printr-o intertextualitate bazată pe reluarea unor teme clasice ale urmuzianismului, precum relația sado-masochistă dintre Emil Gayk și nepoata sa. Aici, un anume Ramon s-a procopsit cu o seminaristă ce-i fusese lăsată drept amanet:

> „Nefiind nici bogat, nici sărac, nu poate să-și permită luxul de a rămâne în urmă cu injecțiile. De altfel, injecțiile nu și le face pentru binele lui, ci pentru a scuti de o corvoadă neplăcută pe o tânără seminaristă, care i-a fost lăsată amanet.
>
> Prezența seminaristei este o adevărată belea pe capul lui Ramon. Nu o poate lăsa singură nici un moment și este obligat să o plimbe peste tot pe unde se duce, trăgând-o după el cu o sfoară legată de glezna stângă."[18]

O parte importantă a poeticii lui Cugler se sprijină pe dezvoltarea unei problematici a limbajului în formele concrete ale parodiei și jocurilor de cuvinte. Un prin exemplu edificator se află în textul *Limba mea*, tot din volumul *Afară-de-unu-singur*:

> „La nevoie, eu vorbesc toate limbile, afară de a mea, de care am nevoie. De ea mă folosesc în nenumărate împrejurări: pentru a-mi inspecta plombele din dinți, pentru a găsi drumul pe întuneric, pentru a produce sunete agreabile și încă o groază de lucruri pe care nu le-aș putea face cu o limbă străină. Privilegiul imediat al unui poliglot este poligamia, precum adulterul este privilegiul oricărui adult. Un adult poliglot polipupă de fapt poligamia în forma ei cea mai policromă."

Alcătuit din proze autonome și din *Etaje* (nouă la număr – texte independente ce refac structura de bază a unei clădiri supraetajate,

---

[17] Grigore Cugler, *Alb și negru*, în *Alb și negru*, Editura Eforie, București, 2003, p. 42.

[18] Grigore Cugler, *Portrete în vânt*, în vol. *Alb și negru*, Editura Eforie, București, 2003, p. 34.

trimițând posibil la ideea construcției textuale sau la cea a nivelelor textului), volumul *Afară-de-unu-singur* mai conține astfel de trimiteri la funcția alienantă a limbajului, la izolarea în formulări idiosincratice. Fiind spusă de un portar ce a vrut să confere istoriei narate „caracterul de poveste-hotel", prezența etajelor certifică o opțiune formală ce întăreşte conexiunea cu prozele avangardismului. Un alt personaj central al volumului, Împăratul este un individ rătăcitor, ale cărui aventuri traversează toată gama comicului absurd şi a legilor demontate ale basmului. Într-una dintre aceste aventuri, întâlneşte un reprezentant al speciei piticilor, vorbitori ai unei limbi în care cuvintelor li se atribuie cu totul alte sensuri decât cele cunoscute:

> „*Cum arăt ceaşcă grasă, păunii amuțesc*, vroind să spună: *am plecat să fac o plimbare*, şi tot pe limba piticească arătă că se rătăcise prin pădure şi ruga să fie îndrumat spre lumină. *Să nu crezi că te-ai rătăcit răspunse piticul* (în traducere)."

În mijlocul atâtor spirale ale fanteziei, prezența acestei teme subliniază asocierea inevitabilă a lui Cugler cu poeticile avangardiste, şi, implicit, cu cele două repere extra-contextuale, Urmuz şi Eugen Ionescu. Fără a o expune direct ca reper între opțiunile sale de creație, Cugler are în mod evident o reprezentare clară a semnificațiilor acestei problematizări. De altfel, prozele sale sunt cele mai evidente exemple de apropiere de viziunea avangardistă sau cea tinzând spre universul absurdului.

Volumul *Afară-de-unu-singur* dă impresia unui întreg fragmentat în povestiri autonome, având o serie de naratori ce intră şi ies din scenă într-un ritm constant, cel mai semnificativ dintre toți fiind portarul Hotelului Carlton. Nefiind vreun paznic străjuind porțile Legii, acest portar se lasă înduplecat să spună poveşti, reproduse fidel de narator. Istoria fabuloasă de mare povestitor a portarului trebuie să înceapă cu istoria metamorfozei portarilor, care nu mor, ci devin alți portari, într-o înşiruire a transformărilor ce se opreşte la acest ultim portar din specia sa:

> „Îți aduci aminte de fostul portar, bătrânul care era aici înaintea mea?

> Cum să nu, i-am răspuns eu, inventatorul măsuțelor de noapte cu frână de mână. Dacă nu mă-nșel, a murit.
>
> Nu n-a murit, căci portarii de hotel nu mor.
>
> Vrei să spui cumva că tu și bătrânul...?
>
> Prietenul meu a dat afirmativ din cap, în timp ce un zâmbet ciudat îi răsucea colțurile gurii, și a adăugat:
>
> Transformarea se face treptat-treptat, printr-o serie de sforțări interne urmate de câte o smucitură bruscă. Exteriorul corpului suferă, de fiecare dată, imperceptibile modificări, care, completându-se una pe alta, desăvârșesc metamorfoza în câteva ore."[19]

El este, de altfel, elementul ordonator al narațiunii, instanța locutoare supremă: „dar să dăm cuvântul portarului" e formula repetitivă ce stimulează direct desfășurarea povestirii, având un rol similar formulelor fixe ce asigură continuitatea basmului.

În linia urmuziană a „romanului în patru părți" *Pâlnia și Stamate*, proza ce dă tilulu volumului, *Afară-de-unu-singur*, este un „roman" în unsprezece capitole, marcate numeric, sub forma unor paragrafe autonome, desfășurate de-a lungul a patru pagini, în aceeași formulă ca și „romanul" lui Urmuz. Fragmentării directe i se adaugă lipsa de unitate a acțiunii, ceea ce face ca textul să funcționeze dezarticulat, într-un fragmentarism ce face imposibilă comprehensiunea întregului.

Aceeași formulă a dispersiei narative se regăsește într-un text ce ar presupune, mai mult decât altele, o coerență necesară istorisii adecvate – *Amintiri din copilărie*.

Textul se desfășoară în unități de sens disparate, în descrieri rudimentare, asemănătoare unui dicteu automat:

> „[...] lângă urs stătea, într-o parte, licuriciul, iar în partea cealaltă, albina; lângă albină stătea, într-o parte, surceaua, iar în partea cealaltă, Milcovul; lângă Milcov se afla, într-o parte, o grămadă de peniță stricate, iar în partea cealaltă, o zambilă; lângă zambilă stătea plătica, lângă plătică rindeaua, lângă rindea magnetul, iar lângă magnet, o punguță cu pastă de dinți și rodii. Apoi venea ursul, și astfel se închidea cercul, cu toate foloasele și neajunsurile lui."[20]

---

[19] Grigore Cugler, *Atunci Torpeduțu*, în *op. cit*., p. 120.
[20] Grigore Cugler, *Amintiri din copilărie*, în *op. cit*., p. 50.

În aceeaşi nuvelă, fascinația pentru ființele stranii, de sorginte mitologică, revine prin amintirea obsesiei infantile de a afla „unde se găsea Buricul Pământului", replică a Rodului Pământului. Cele două făpturi suprafireşti sunt, în mod clar, locuitori ai aceleiaşi lumi stranii, ascunse, Rodul Pământului fiind o sublimare a personajului mecanomorf:

> „Puține lucruri se feresc cu atâta grijă de privirile iscoditoare ale oamenilor, ca Rodul Pământului. Cu seninătate imperturbabilă el îşi ascunde aparența reală sub aspectul unui tun antiaerian în poziție de tragere. Prezintă astfel la vedere o siluetă mecanic bine definită, un ansamblu echilibrat, ce se desenează în linii svelte pe cerul alburiu. De ce a ales, pentru a-şi ascunde adevăratul aspect tocmai figura ascetică a unui tun antiaerian în poziție de tragere, nimeni nu-şi poate explica."[21]

Într-un sens diferit, *Buricul Pământului* este o măsură a vârstelor, o sinteză a subconştientului activ generator de curiozități şi angoase. Metamorfozele lui sunt de fapt metamorfozele imaginației şi ale reprezentărilor infantile despre realitățile ascunse ale lumii:

> „Mi-aduc aminte, de pildă, că eram foarte doritori să aflăm unde se găsea Buricul Pământului. Închipuirea noastră călătorea cu vârsta: de la trei ani şi până la cinci ani, credeam că Buricul pământului era cel de pe burtica noastră a fiecăruia; mai târziu, între cinci şi şapte ani, credeam că se află pe burtica tovarăşilor noştri de joc şi încercam să-l vedem de câte ori se ivea prilejul; între opt şi zece ani, începeam să-l căutăm pe burta fetițelor cu care ne jucam de-a mama şi tata. Printre acestea era una, Lenuța, al cărei buric ajunsese în scurt timp să fie cel mai căutat din toată mahalaua Făgădăului." (*Amintiri din copilărie*, p. 51)

Modalitățile individualizării aşează personajele în orizontul unui destin singular, cel mai adesea dramatic, bine încadrat de o serie de caracteristici stranii. Deşi, prin chiar natura lor, eroii lui Cugler îşi afirmă unicitatea la nivelul celor mai elementare date ale prezenței, există şi personaje generice ale singurătății. *Singur pe lume*, din volumul *Vi-l prezint pe Țeavă* prezintă un astfel de personaj:

---

[21] Grigore Cugler, *Rodul pământului*, în *Apunake şi alte fenomene*, p. 98.

> „S-a născut, a trăit şi a murit singur, singur ca nimeni altul. Nu s-a găsit nici măcar o umbră care să-l întovărăşească, în hoinăreala lui fără țintă pe drumurile pustii ale vieții."[22]

Nici o tradiție nu intră în competiție aici pentru a-şi supune discursul, acesta îşi păstrează autonomia într-un spațiu al fabulației şi neverosimilului. Chiar dacă „bietul om îşi luă rămas bun de la viață, încheindu-şi zilele aşa cum le începuse: singur pe lume", el a trăit în compania aleasă a unor personaje „ieşite din comun" precum „un Tânăr cu Termen Redus", o persoană „care a zburat toată viața ei într-un avion fără pilot, comandat prin radio de la distanță" sau „Decemvirul din antichitate". Insolitarea individului, idee funciară a ontologiei moderne, îşi pierde semnificațiile „tari", simulând doar izolarea, în realitate deconstruind-o.

Individul nu este, la toată urma, decât purtătorul propriilor semne distinctive, el nu există în afara unei identități afirmate şi asumate. Anularea diferențelor între indivizi poate avea şi o conotație pozitivă, contribuind la o viziune utopică a umanității (enunțată în acelaşi cod jocular) – indivizi de rase diferite, perechi de gemeni, sunt născuți de o tânără emoționată în timpul bacalaureatului la geografie:

> „Este povestea unei rude îndepărtate, o fată al cărei nume era Annilina, cu doi n, şi care, în timpul examenului de bacalaureat, încurcându-se cu nişte întrebări la geografie, se emoționă atât de tare, încât fu apucată, fără nici o pregătire anterioară, de dureri şi începu să nască. Timp de trei ore născu în serie, umplând clasa de nenumărați gemeni mici. Dar partea cea mai frumoasă a acestei faceri este că gemenii erau de rase şi naționalități diferite, chiar de rase de mult dispărute, despre care nu se vorbeşte decât în manualele de curs superior."[23]

O serie de texte dezvoltă, în cadrul unei semnificative problematizări a limbajului, o viziune destul de bine conturată asupra literaturii şi fenomenului creației. În acest scop sunt invocate câteva prezențe simbolice, prin intermediul cărora demonstrația este orientată ontologic.

Superbardul, absolutizare a poetului, este o prezență la limita dintre sublim şi ironic, prilejuind o nouă deconstruire a misterului creației.

---

[22] Grigore Cugler, *Singur pe lume*, în *Vi-l prezint pe Țeavă* , p. 106.
[23] Grigore Cugler, *Consultație gratuită*, în *Alb şi negru*, p. 66.

Autor de „poeme demontabile", superbardul este protagonistul mitului creației literare:

> „În odaia cufundată în beznă adâncă, superbardul solitar, cântărețul vehement al anti-materiei, compunea una din poemele lui demontabile. Din felul cum se desfăşura procesul creator, era convins că acea poemă avea să fie una din operele lui cele mai desăvârşite."[24]

Ritualul „fabricării" textelor e unul de factură mistică, întunericul fiind singurul mediu în care poemul poate fi transpus în cuvinte, extras din substanța misterioasă a întunericului. Natura creației sale este cea care îi conferă atribute superlative: superbardul este un poet ce mizează pe forțele obscure ale hazardului, el aparține familiei restrânse a celor ce au dezintegrat cuvântul pentru a-i expune alcătuirea intimă şi sensurile ascunse:

> „Dar caracteristica fundamentală a stilului superbardului consta în aceea că în versurile lui ideile nu erau exprimate prin cuvinte, ci numai prin silabe. Ordinea în care acestea se grupau, se răsfirau, se ciocneau şi se înlănțuiau era jocul întâmplării. Fiecare silabă, dictată de clocotitoarea lui inspirație, era imediat scrisă pe o bucățică de hârtie cât se poate de mică, cel mult de mărimea unei bancnote de o sută îndoită în patru."
>
> (*Ibidem*)

Aluzia la poetica dadaistă, în care hazardul este principala funcție ordonatoare a expresiei, iar sensul este produsul secundar al întâmplării, este destul de evidentă, procesul inspirației/creației fiind analizat cu ironia rece a scriitorului ce îşi creează opera prin medierea exclusivă a lucidității şi printr-o prelucrare continuă a limbajului până la desprinderea lui completă de sfera inspirației şi a misticii. Ritualul extragerii cuvintelor din pălărie este înlocuit de înşirarea hârtiuțelor pe un fir de argint (reprezentând liniile fluxului poetic), superbardul procedând în timpul creației precum un artizan ce îşi prelucrează atent materia pe care o va modela într-o formă sau alta. Ironia cea mai evidentă vizează însă şi forța demiurgică a poetului, capacitatea sa de a „face lumină", dar gestul eşuează în caricatural şi poetul pare un simulator comic al marilor gesturi fondatoare:

---

[24] Grigore Cugler*, Superbardul*, în *Apunake şi alte fenomene*, p. 102.

„În clipa când simți că poema era terminată, că ultima silabă căzuse cum cade ultima picătură a unui izvor biruit de secetă, superbardul strigă cu glas mare: «să se facă lumină», şi lumina năvăli în odaie, prin uşa dată violent de perete.

Era momentul să înceapă a doua fază a creației poetice. Aceasta consta în a aduna hârtiuțele scrise şi a le înşira, una câte una, pe un fir subțire de argint, ce se desfăşura fără sfârşit, de pe un mosor de acelaşi metal, prins în perete. Când ultima hârtie intra pe sârmă, la locul ei, superbardul şuiera satisfăcut prin strungăreață, netezindu-şi barbişonul cu mişcări de o intimitate ce putea să pară exagerată oricărei persoane bărbierite complect." (*Superbardul*, p. 103)

Finalul punctează o ultimă ironizare a geniului ce şi-a încheiat efortul creator şi se lasă copleşit de liniştea deplinei satisfacții – „acea destindere anti-totală, care nu e altceva decât plata şi răsplata geniului triumfător."(*Ibidem*)

Creația literară se păstrează ca subiect al meditației şi analizei în contexte disparate, fără ca naratorul să renunțe la ironia ce deconspiră mai mult înzestrarea de manufacturier a scriitorului decât geniul şi aspirația către absolut.

Mai mult, geneza textuală pare a fi un proces straniu al multiplicării lexicale – „Cât de uşor te fură condeiul! Pui pe hârtie un singur cuvânt; el cere pe altul după el şi acela pe altul. Fără să ştii cum şi când, te trezeşti că ai scris o carte!"[25]

Intitularea cărților este un proces similar atribuirii unui nume nou-născuților, incertitudinea titlului fiind asemănătoare incertitudinii funcției şi titlului pe care nou-născutul le va dobândi la maturitate:

„Nici chiar portarii de hotel nu ştiu, când sunt copii, că mai târziu vor purta acest titlu.

De altfel, s-ar părea chiar curios să auzi pe cineva spunând: azi, soția mea a născut un Portar, sau să citeşti în ziare: femeia X.Y. a dat naştere unui Colonel de Intendență". (*Ibidem*)

„Teoretizări" interesante se găsesc şi într-un registru minor, ținând de imaginarul specific al acestui scriitor. Istoria vieții marilor ghicitoare, teoria saturației, paragraful ironic despre ură sau interogațiile

[25] Grigore Cugler, *Consultație gratuită*, în *Alb şi Negru*, p. 71.

privind destinul amintirilor noastre după moarte sunt tot atâtea repere într-un imaginar cu o structură neobişnuită.

Relaxarea în faţa marilor idei şi a datelor esenţiale ale existenţei este o atitudine ce anunţă „gândirea slabă", relativizarea valorilor, abolirea conceptelor tari ale metafizicii. În acest sens, „osatura" psihicului uman este înţeleasă în acelaşi cod ironic, ca acumulare a unui capital negativ pe fundalul primar al fricii.

> „După frică urmează, la intervale foarte scurte şi într-un ritm din ce în ce mai accelerat: neîncrederea, bănuiala, prefăcătoria, minciuna, cinismul, gelozia, invidia şi disprețul. În sfârşit, când sufletul a atins gradul de perfecție dorit, se naşte ura, şi acolo rămâne înfiptă până la plăsele, pentru totdeauna. Ura este apoteoza sentimentelor omeneşti. Sub semnul ei se deapănă viaţa întregii lumi. Ea este echivalentul, în limbaj universal, al noțiunilor de bunăvoință, solidaritate şi entuziasm. Ura este mai tare decât cea mai tare convingere, mai adâncă decât orice crez. Frăția dintre oameni se măsoară prin ura față de oameni. Sub imboldul ei, orice sacrificiu, chiar jertfa de sine devine o adevărată fericire. URA! Strigă omenirea, la intervale regulate, şi se aruncă în prăpastie cu ochii legați." (*Portrete în vânt*, p. 31)

Spectrele utopiei pot fi observate şi în teorii sociale incredibile, precum cea dezvoltată de Kaparak, teoria saturației. Având un caracter evident absurd, ea presupune suprasaturarea oamenilor prin satisfacerea tuturor dorințelor. Odată dereglat acest mecanism prin anularea unui principiu esențial al dinamicii relațiilor interumane, singura cale posibilă a umanității va fi cea a echilibrului.

> „Măreția acelei teorii consta în însăşi simplitatea ei: satisfăcând până la saturație oricare dorință a oamenilor, s-ar suprima dintr-o dată tot răul pe lume, toate duşmăniile, toate luptele, toate crimele. Celor ce doresc bani sau alte avuții, statul să le dea numaidecât orice, din belşug, şi acest gest l-ar costa, pe stat, de bună seamă mai puțin decât cheltuieşte deocamdată cu poliția, cu tribunalele şi cu închisorile. Dramele pasionale, răpirile, sinuciderile, căsătoriile, toate accidentele sentimentale – prosteşti şi inutile – care costă viaţa atâtora şi fericirea şi mai multora, ar fi complet înlăturate, dacă indivizii ar putea să-şi satisfacă înclinațiile amoroase fără nici o restricție şi fără nici o complicație şi ar

> fi aduşi, încetul cu încetul, la saturație, printr-o savantă succesiune de amabilități."[26]

Asemenea idei sunt atribuite în mod curent personajelor, însă alteori instanța auctorială propune meditații pe teme dintre cele mai bizare:

> „M-am întrebat de multe ori, cum se explică faptul că până astăzi nimeni nu s-a gândit să scrie istoria vieții marilor ghicitoare. Figuri celebre ca: Madam Otilia, Julia Poloneza, Mafalda, Femeia cu barbă, Zanaida din Stambul cu ghiocul în tot locul, nu sunt altceva decât nişte uluitoare capricii ale destinului, față de care îndeplinesc întocmai, spre bine – spre rău. Palide muze, icoane de fum, prezicerile lor nu dau greş niciodată: mereu moare câte cineva." (*Portrete în vânt*, p. 33)

Unul dintre puținele pasaje meditative abordează elegiac interogații despre „viața" amintirilor după moarte. Ca substanță concretă a memoriei – constelații de semne şi imagini ce păstrează definitiv amprenta spiritului în care au germinat – amintirile sunt o formă evanescentă a textelor, ele rămân ca urmă a sensului existenței:

> „Unde rătăcesc amintirile după moartea noastră? Ele nu trec dincolo împreună cu noi, nu însoțesc nici sufletul în pribegia lui nesfârşită, nici nu putrezesc în groapă, la un loc cu trupul. Ele sunt prelungirea trecutului, legătura care face ca viața nouă, ce începe azi, să nu fie ceva rece, ceva cu totul străin de viața ce s-a stins ieri, ci continuarea firească a unui cântec etern şi neschimbat. Ele sunt eterne, ele alcătuiesc singura bogăție a vieții, iar viața este eternă. Unde rătăcesc amintirile după moartea noastră?"[27]

Un univers cu totul aparte este gastronomia, în teritoriul căreia Cugler construieşte câteva proze de o savoare reală. *Carte de bucate* este o carte scrisă „din proprie inițiativă", cu gândul de a fi „de folos şi fruntaşilor şi nevoiaşilor, văzutelor tuturor şi nevăzutelor, femeilor tinere şi bune, copilelor, vădanelor, celor ce au nevoie de sprijin şi îmbărbătare, lacomelor, domoalelor, roşcatelor, negricioaselor, celor cu brațe

---

[26] Grigore Cugler, *Saturație*, în *Alb şi negru*, p. 84.
[27] Grigore Cugler, *Întâlnire în larg*, în *Alb şi negru*, p. 78.

ca şerpii ispitei, celor cu ochii duşi, pătimaşelor cu somn zbuciumat şi visătoarelor."[28]

Funcția parodic-magică a acestui text provine din reluarea finalului romanului *Tristan şi Isolda*, roman al erosului fatal. Acelaşi eros, de data aceasta gastronomic, se insinuează şi în *Cartea de bucate* a lui Cugler, prin rețete precum *Sâni umpluți* sau *Limbă à la Princesse*. Ironia însoțeşte, ca întotdeauna, linia principală a discursului:

> „Proporțiile reduse ale acestei lucrări mă obligă să nu am nici o milă pentru diabetici, nici o îndurare pentru vegetarieni şi nici o considerație pentru abstinenți." (*Cartea de bucate*, p. 144)

Semnificațiile erotice ale hranei sunt exploatate într-o manieră ce reuneşte umorul cu asociațiile alogice şi inedite specifice narațiunilor lui Cugler. *Costițele Sultanine* nu pot fi devorate la propriu, ci doar la figurat, indirect, printr-o conexiune la fel de primară precum cea a actului hrănirii:

> „Alegem o bucățică tânără, cu pielea subțire şi carnea pietroasă. Împărțitul şi prepararea ei mă privesc personal. De asemenea, cheltuielile ocazionale de pregătirea acestui fel. Un singur lucru vă pot spune, care poate să vă folosească: anume, că o bucățică de calitate superioară poate fi servită de mai multe ori."
>
> (*Ibidem*, p. 146)

O interogație interesantă lansează Florin Manolescu, în prefața volumului *Apunake şi alte fenomene*, reeditat recent[29]: „Şi totuşi, cât de departe putem merge noi, oamenii obişnuiți (adică serioşi), în înțelegerea literaturii lui Grigore Cugler?"

Cu toate că dilema pare uşor rezolvabilă, e posibil să ne înşelăm. Avem de-a face cu un scriitor ce nu şi-a asumat în mod deschis vreun crez estetic, nu s-a raliat vreunei grupări literare, nici măcar avangardei, şi cu toate acestea, textele sale au adesea un caracter ermetic, par

---

[28] Grigore Cugler, *Carte de bucate*, în *Alb şi negru*, p. 143.

[29] Florin Manolescu, *Prefață* la Grigore Cugler, *Apunake şi alte fenomene. Afara-de-unu-singur*, Editura Compania, Bucureşti, 2005, p. 16.

să ascundă sensuri periferice, par... urmuziene. Pentru a putea explora acest univers straniu, hilar şi grotesc, trebuie să ne asigurăm că vom „înțelege" din literatura lui Cugler nu doar atât cât ne permit textele ce o alcătuiesc, ci şi metatextele ce o încadrează.

Deschiderea favorizată de opera sa are o relevanță sporită datorită tranziției pe care o realizează – dinspre literatura interbelică spre „cel de-al doilea modernism" şi spre postmodernism. Asimilarea într-un cod original a modelului urmuzian este în primul rând o dovadă a continuității unei linii autentic moderne.

7. În orizontul postmodernismului – elemente ale imaginarului modernității interbelice în literatura contemporană

7.1. Clasicii postmodernismului

Statutul deja canonic al unui scriitor precum Urmuz, revendicat pe filiere diferite, însă în interiorul aceleiaşi paradigme, cea a modernității, a devenit, în contextul literar al ultimelor decenii, nucleul unificator al interesului pe care acest autor îl exercită în contemporaneitate. În mod necesar încadrabil unei tradiții paradoxale a modernității, Urmuz cuantifică, prin persistența modelelor instituite de opera sa, o posibilă continuitate a modernității în formele ei tardive, subsumabile termenului-umbrelă al *postmodernismului*.

Nu interesul masiv pentru fenomenele culturale specifice perioadei sus-menționate, manifestate în diverse registre, clamează orientarea criticii literare spre valorificarea (rescrierea, recitirea) recentă a operelor autorilor vizați, ci o serie de caracteristici inerente acestor texte. Relevanța acestui demers nu constă în identificarea unor elemente ce ar justifica aşezarea acestor autori în capul unghiului unei serii literare postmoderne. Asumarea acestei poziții presupune, ca aproape de la sine înțeleasă, afirmarea unei indeterminări temporale a oricărei perioade culturale, ceea ce ar demonta în mare măsură discursul de legitimare a postmodernității literare ca extensie modificată a modernității.

În mod evident, spațiul de argumentare al prezentei incursiuni analitic-ilustrative este definit de cadrele postmodernismului românesc. Vasta ramificație a delimitărilor conceptuale implicate în conturarea acestei formule particulare a fenomenului, determinată de o la fel de vastă extindere a ariei semantic-culturale în care acesta îşi afirmă pertinența, impune o inventariere aparte a discursurilor teoretice ce îl vizează.

Ca primă referință, a cărei disponibilitate imediată se justifică şi prin transparența titlului, îl reprezintă consistenta analiză a lui Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*. Într-un sens centripet, volumul lui Cărtărescu vizează revelarea *in extenso* a semnificațiilor implicate de cele mai importante manifestări autohtone ale acestei noi sensibilități. În continuarea unei expuneri cu valoare introductivă, focalizând dominantele esențiale ale fenomenului postmodern ca „vârstă" a culturii occidentale (europene şi americane, sub aspectul civilizației, global ca manifestare), Cărtărescu precizează cadrele manifestării româneşti a postmodernismului:

> „[…] deşi structuri tipic postmoderne la nivelul viziunii şi tehnicii artistice au existat în literatura română, intuitiv sau implicit, cu mult înainte, abia de la jumătatea anilor '80 putem vorbi de o asumare conştientă a fenomenului postmodern de către critică şi de către scriitorii înşişi."[1]

Discuția include însă, ca repere, şi autori afirmați anterior cristalizării generației optzeciste, cea mai pregnantă referință fiind cea la nucleul erudit concentrat în spațiul Şcolii de la Târgovişte. Costache Olăreanu, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu – fiecare implică o punere în practică a unei maniere creative autentic moderne, redevabilă unei naturi livreşti, a cărei miză este autonomizarea discursului literar în formele inovatoare favorizate de un imaginar eliberat de conservatorismul mimesisului.

Aprecierea criticului se opreşte asupra unor date caracteristice, pentru a concluziona în preambulul unei desfăşurări analitice aplicate că

> „Genurile şi speciile tradiționale sunt fie abandonate fățiş, fie hibridizate, parodiate, subminate, aşa încât până la urmă comedia literaturii se poate desfăşura luxuriant, fără oprelişti, asemenea defilării carelor alegorice ale unui carnaval creol. Aproape fiecare cuvânt din textele lor are un *hyperlink* ce trimite fie la un anume loc dintr-o scriere clasică, la o scenă, o situație sau un vers, fie la un alt pasaj din scrierea căreia îi aparține, aşa încât ființa literară, translucidă şi evanescentă, a

[1] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 166.

> ficțiunilor lor ajunge să aibă o complexitate multietajată şi un sistem nervos ultrasofisticat."[2]

Această sublimare a spiritului prozastic în formula minimalistă a definiției propune, dincolo de tentația extrapolării spre arealul criticismului ficțional, un punct incipient valabil pentru recontextualizarea actuală a specificului celor doi autori vizați. Deşi „genurile şi speciile tradiționale" pot fi invocate de partea clasicului Caragiale, în cazul lui Urmuz asistăm la o rescriere în codul impus de autor, mai mult, la un manierism prin care aristocrația intelectuală a târgoviştenilor îşi ilustrează registrul ludic-parodic.

Se poate stabili în mod cert o conexiune interesantă între maniera de abordare a „fondului" urmuzian de către unii dintre membrii acestei grupări şi un autor recunoscut ca „urmuzian", care însă nu îşi asumă tradiția esteică şi livrescă a „modelului", Grigore Cugler. Cele două ipostaze ale perpetuării modelului Urmuz țin de două moduri în care scriitorul poate integra influența predecesorilor în propriul imaginar creator: direct sau prin contingență.

Cele două filiere – estetismul târgoviştenilor şi postmodernismul optzeciştilor, convergente atât din perspectiva unei estetici unificatoare, cât şi a continuității determinate de succesiunea temporală, subîntind un spațiu privilegiat al literaturii în cadrul nefast al istoriei României comuniste. Enclava acestor „ficționari" (uzitând de un termen asimilat optzecismului şi reprezentanților săi, dar valabil în egală măsură şi hedoniştilor textuali de la Târgovişte) a permis, cel puțin în limitele „irealității imediate", implementarea unei axiologii estetice în acord cu spiritul sfârşitului de secol XX. Acesta este, prin urmare, cadrul în care se desfăşoară experiența necesară a reiterării fondului clasicizat al literaturii române (fie că acesta se revendică de la tradiție sau de la modernitate) în formele impuse de o nouă conştiință culturală şi de o percepție inovatoare a fenomenului creației.

Problematizarea „descendenței în linie dreaptă" a constituit obiectul atenției unor alți doi importanți analişti ai literaturii recente, Liviu Petrescu şi Radu G. Țeposu. Într-o intersecție discursivă, în care primul observa preocuparea optzeciştilor „de a întreține imaginea unui

---

[2] *Ibidem*, pp. 342-343.

model de factură organică", ei „nu vor osteni să se raporteze la anumite tradiții autohtone ale meta-romanului, în speță la proza promovată de scriitorii din «şcoala de la Târgovişte»."[3] Secondându-l pentru a-l completa, Radu G. Țeposu accentuează relevanța conştiinței de sine a actului cultural al creației literare: „Ideea cea mai înaltă că scrisul e mai întâi de toate un act cultural şi că literatura din literatură se naşte a fost la noi promovată de Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Tudor Țopa ori Costache Olăreanu, prozatori pe care ganerația '80 i-a continuat în spiritul lor cel mai fidel."[4]

Această dublă afirmare a consubstanțialității doxastice a celor două generații reprezentative pentru discuția de față solidifică terenul unei cercetări menite a evidenția validitatea unui experiment săvârşit într-unul din codurile definitorii ale postmodernismului: valorificarea inovatoare a tradiției cu instrumentele specifice recitirii / rescrierii – intertextualitatea, parodia, grefa textuală, raportarea ironică.

Reluând o idee a lui Harold Bloom – „Canonul este într-adevăr un etalon de vitalitate, o normă care încearcă să schițeze incomensurabilul"[5] –, îi putem suprapune seria negativă a altor definiții ce semnalează eşecul canonului de a schița incomensurabilul, mai mult, efectele secundare ale instituționalizării mortificatoare, autoritarismul devalorizat, inaderența la caracterul dinamic al valorilor postulate de epoci literare recente. În cazul marii literaturi europene, nucleul canonului este unitatea de măsură a permanenței unor autori paradigmatici, însă problematizarea poate dobândi nuanțe negative în cazurile în care simetria acestei ierarhii este influențată de parametri ideologici, politici.

Deşi canonul literar românesc s-a aflat într-o prelungită convalescență datorată ieşirii de sub influența manipulării ideologice a comunismului, demersul de față nu vizează decât raportări desfăşurate în chiar interiorul intervalului temporal al ultimelor trei decenii ale hegemoniei sale în România. Semi-clandestinitatea manifestărilor literare

---

[3] Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998, p. 146.

[4] Radu G. Țeposu, *Cu ochii deschişi, pe tărâmul unei alte paradigme literare*, în Gheorghe Crăciun (ed.), *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Editura Vlasie, 1994, pp. 203-204.

[5] Harold Bloom, *Canonul Occidental*, Editura Univers, Bucureşti, 1998, p. 35.

autentice din această perioadă este o normă a supraviețuirii: „În timp ce, […] la suprafață, în lumina succesului de public şi de critică, romanele obsedantului deceniu se lățeau nelimitat, acaparând întreaga scenă şi întreaga admirație disponibile, ciudate şi delicate flori de mină cristalizau în obscuritate."[6]

Această cristalizare poate fi şi semnul unei germinații, deoarece procesul elaborării textuale implică, în cazul unor autori emblematici pentru estetica grupării târgoviştene, prelucrarea unor date din fondul de bază al moştenirii literare. Tetralogia *Ingeniosul bine temperat*, în care Mircea Horia Simionescu desfăşoară, cu virtuozitatea unui *autor ideal* (adaptând celebra formulare a lui Eco) o serie vastă de formule literare, de la narațiunea omniscientă a realismului, la minimalismul esențialist al calamburului, construind o vastă lume ficțională, în care se regăsesc eroii marilor mitologii şi gospodinele contemporane, posesoare de mirobolante rețete de prăjituri reprezintă, probabil, o dovadă pertinentă a complexității relației stabilite între conştiințele afiliate unei modernități ajunsă deja la senectute şi tradiția literară.

Înainte de a contura o argumentație bazată pe exemplele concrete ale unei astfel de maniere creatoare, se impun o serie de precizări referitoare la raporturile existente între postmodernism ca viziune aparte asupra literaturii şi a contextelor ei de simbioză şi această tradiție literară instituționalizată sub forma canonului. Deşi preferința postmodernilor pentru structurile incerte, pluricentrism şi amalgamarea genurilor şi stilurilor prin fluidizarea oricăror granițe certe este dublată contradictoriu de apariția unei noi idei de autoritate, diseminată în formule ce cuantifică normele recente ale stării actuale a literaturii – orientarea masivă către cititor, fragmentarea întregului reprezentat de corpusul textual în discursuri cvasi-autonome, subversivitatea discursului auctorial –, raportarea la fondul unitar al modernității, devenită la rândul său o tradiție, rămâne constantă.

„Cunoaşterea nu poate înainta fără memorie, iar canonul este adevărata artă a memoriei, fundamentul autentic al gândirii culturale."[7] Această afirmație a lui Bloom este, mai mult decât unul dintre momentele conclusive ale unei elegii, o mostră din rețeaua sofisticată a relații-

---

[6] Mircea Cărtărescu, *op. cit*., p. 339.

[7] Harold Bloom, *op. cit*., p. 32.

lor pe care postmodernii le întreţin cu istoria ce îi precede. Canonul ca memorie culturală poate reprezenta, într-o ipostază adecvată, şi punctul de plecare al unei incursiuni în arealul vast al regândirii centrilor canonului literar românesc de către postmodernii români.

În perspectiva intereselor specifice urmărite aici, un reper teoretic de mare autoritate în ceea ce priveşte postmodernitatea literară şi determinantele ei cultural-istorice este volumul Lindei Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, în care procesul reiterării unor creaţii ale trecutului în interiorul prezentului metamorfozant are ca scop extragerea istoriei (literare, în ceea ce ne priveşte) din inerţia înaintării spre finalităţi claustrante: „Ficţiunea postmodernă sugerează că a re-scrie sau a reprezenta trecutul în istorie şi ficţiune înseamnă, în ambele cazuri, *a-l deschide spre prezent*, a-l împiedica să devină conclusiv şi teleologic."[8] Prin urmare, raportarea la canon are loc în orizontul unei translaţii pozitive, din trecutul ireversibil într-un prezent ale cărui disponibilităţi spre reinterpretare şi reasimilare par greu epuizabile. Acest punct de vedere susţine aprecierea pozitivă a gestului postmodernilor de a se întoarce spre clasici cu intenţii insurecţionale, rezultatul unei asemenea revizuiri neavând în mod necesar alura unei dinamitări a matricelor-clişeu instaurate în mod inerent odată cu autoritatea presupusă de istoricizarea lor, ci dovedind mai degrabă o natură neutră, ce îi permite atât asumarea frondei, cât şi conştientizarea caracterului de inovaţie presupus de orice rescriere / reinterpretare.

Literaturii române îi lipsesc, parţial, deconstruiri majore, rescrieri paradigmatice, insurecţii radicale, autorii ce interesează în astfel de incursiuni critice fiind ancoraţi în formule estetice ce se susţin la rândul lor pe tradiţii coerente. Scriitori precum Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Ioan Lăcustă sau Şerban Foarţă se raportează la Caragiale sau Urmuz cu instrumentele oferite de o erudiţie dublată de rafinament estetic şi nu în ultimul rând de conştiinţa necesităţii reafirmării lor în prezent. Dacă acceptăm că tensiunea creată în interiorul acestui binom dinamic alcătuit dintr-un scriitor contemporan şi, pe rând, unul dintre cei doi scriitori canonici menţionaţi anterior este una de semn pozitiv, registrele rescrierii, grefei, „plagiatului" sau citării vor cuantifica o

[8] Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, Editura Univers, Bucureşti, 2002, p. 180.

prezentificare prin intertextualitate parodică, ironie melancolică sau afirmare a unui discipolat. Termenii acestei relații sunt cei impuși și de modernitatea atipică a celor doi autori asupra cărora ne-am oprit. Printr-o serie de intuiții al căror caracter inovator constă nu atât în structura formală pe care o dețin, ci în semantica lor ce depășește cu mult specificul epocii în care acestea s-au coagulat, Caragiale a devenit, odată ce viziunile sale avansate s-au constituit în parte a unui model ontologic coerent, figura tutelară de la care s-au revendicat avangardiști sau promotori ai literaturii absurdului.

Paradigma deschisă pe care Caragiale a instituit-o în literatura română a ajuns spațiul unui perpetuu pelerinaj, iar tentațiile iconoclaste par a lipsi cu desăvârșire: Caragiale însuși a denunțat capacitatea limbajului de a instaura delirul, arătând, adesea cu un sarcasm ce-i venea turnat, comedia burlescă a comunicării viciate. Deriva sensului[9] este ilustrată și la nivel formal în corpusul *Momentelor* prin relația de continuitate indusă de succesiunea schițelor *Căldură mare*, aceasta fiind generată de înlănțuirea maladivă a unor forme lingvistice lipsite de fond, și *Lanțul slăbiciunilor*, care, în locul entităților verbale fără semnificație propune entități umane lipsite de relevanță ontologică, interșanjabile. Această atitudine anticipatorie pentru o serie întreagă de puneri în scenă ale dezastrului instalat în relațiile verbale interumane e dublată de contribuțiile cauzatoare de confuzii ale unui autor necreditabil ce prefera tăcerea persiflantă unei explicitări a motivelor ce l-au îndemnat să proiecteze în mister cauza morții unui dintre „eroii" săi, bizarul casier Anghelache, din schița *Inspecțiune*: în ajunul unui control financiar, acesta se sinucide, moartea sa devenind inexplicabilă în urma verificării ce dovedește cinstea absolută a casierului – absolută și pentru că acesta a lăsat în fonduri un pol în plus.

Vecinătatea lui Caragiale cu alți autori ale căror intuiții moderne i-au sustras canonizării stricte sub auspiciile clasicismului (încheiat ca interval istoric de aproape un secol) – Cehov fiind prima referință ce se impune – verifică de asemenea plasarea acestuia în avangarda unei epoci ce permite extinderea cadrelor reprezentării ficționale în favoarea unor

[9] Texte precum *Căldură mare* sau *Inspecțiune* sunt referințe importante în problematizarea manierei aparte în care autorul înțelege obscurizarea mesajelor textuale sau ilustrarea eșecului comunicării.

postulate menite să afirme închiderea cercului reprezentării mimetice. Interpretat în codul binar al clasicismului modernității[10], intențiile lui Caragiale de a opera mutații la nivelul manierelor de reprezentare sunt deconspirate de perspicacitatea unor exegeți vigilenți la semnele moderne ale textului. Paul Zarifopol, analizând chestiunea des invocată a verosimilității faptelor transpuse textual, conchide: „Dar este mai întâi de întrebat dacă opera aceasta vrea să *reproducă o realitate* […] caricatura nu *reproduce* realități, ci le supune la un maximum de stilizare…”[11]

Un alt tip de statut canonic îl deține Urmuz, a cărui autoritate în raport cu avangarda s-a extins asupra unor zone vaste ale discursului literar al modernității. Canonizarea sa are ca suport atât fascinația minimalismului demolator de convenții al textelor sale, modele pentru toți deconstructiviştii intuitivi ai clişeelor mentale şi expresive afirmați în curentele avangardei istorice, cât şi o serie de interpretări (tardive, dar necesare) cu rol recuperator. Monografia lui Nicolae Balotă[12] are, complementar intenției critice exhaustive, caracterul unei raportări normative, ordonatoare, a metodelor interpretative la obiectul analizei. *Pagini bizare* este un text polifonic, al cărui suport cultural nu se mai reclamă de la spiritul plenar al raționalismului clasic, ci de la destrămarea raportului, altădată vital, între gândire şi reprezentare. Prin urmare, orice intenție de a epuiza registrul tematic sau narativ se constituie în text parțial tangent la semnificațiile operei.

Remarca lui Nicolae Manolescu, mai sceptic în ceea ce-i priveşte pe modernii ce îşi devansează epoca, poate servi la fel de bine ca adevăr cardinal unei alte serii literare, deschisă, de data aceasta, înspre arealul irealității imediate – „tendința de a înlocui – ca subiect al operelor de artă – *realitatea dată* cu pura ei *posibilitate*.”[13] Deşi divergente în concluzii, cele două perspective favorizează transferul operei urmuziene din mitologia avangardei în sfera unei interpretări menite a-i releva specificul modern şi singularitatea formulei discursive.

---

[10] V. Boris Elvin, *Modernitatea clasicului Caragiale*, E.P.L., Bucureşti, 1967.

[11] Paul Zarifopol, *Încercări de precizie literară*, Editura Amarcord, Timişoara, 1998, pp. 210 - 211.

[12] Nicolae Balotă, *Urmuz*, Editura Hestia, Timişoara, 1997.

[13] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Editura 100+1Gramar, Bucureşti, 2000, p. 525.

Sincronizarea celor doi autori, necesară caracterului organic al oricărei tradiții veritabile, fie ea şi a formelor plurale ale modernității, se realizează la nivelul unei preluări specifice mai degrabă parodiei postmoderne decât iraționalului demistificator propriu radicalității avangardelor: *Cronicari*, fabula urmuziană. Urmuz îl reia pe Caragiale într-o denunțare comic-grotescă a unui erou ce se instalează în limbaj pentru a-l tortura, rezultatul fiind o înşiruire de vocalize sugrumate, din care Urmuz va extrage mai târziu exclamația : "Saraffof, / serveşte-te de cartof", sublimând-o într-o morală ce va face istorie: "Pelicanul sau babița."[14] Această intersecție face obiectul unei afirmații conclusive, în măsură să afirme o descendență indubitabilă în linia Caragiale-Urmuz, în studiul lui Cornel Ungureanu, *Geografie literară*[15], unde alăturarea unui fragment emblematic pentru spiritul schiței *Boris Sarafoff!...* de fabula urmuziană se face sub semnul unui debut în marea literatură a dezarticulării ființei şi limbajului: „Un text inaugural al liniei Urmuz-Ionescu există chiar în opera lui Caragiale. Se numeşte *Boris Sarafoff!*"[16]

Re-canonizarea, în stil urmuzian, a lui Sarafoff, are efectul unei proiecții în oglinzi paralele. La distanță de aproape un secol, *Fabula* este reluată, într-un context caragialian, de către Şerban Foarță. Acest al doilea filtru hermeneutic nu reține însă decât spectrele „Cronicarilor", fiind o probă de virtuozitate poetică centrată pe mobilitatea interioară a limbajului. O *Fabula rasa* ironică, în care semanticile joculare ale schiței întâlnesc în spațiul „fabulei" contorsiunile alogice moştenite din originalul urmuzian:

„Cică nişte şapte-opt
Duceau lipsă de paşopt;
Şi-au rugat pe domnul tist
Să le dea un plebicist.
Tistul nostru cel sprințar
Juca,-n linişte, țintar,
Neştiind ca, aristați,
Să se vază ipistați.

[14] Urmuz, *Pagini bizare*, Editura Hestia, Timişoara, 1998, p. 46.
[15] Cornel Ungureanu, *Geografie literară*, Editura Universității de Vest, Timişoara, 2002, p. 84.
[16] *Ibidem*, p. 83.

«Canadian! O, Canadian!
Strigă el acum un an –
Nu mai trage de Câşlegi,
Că-ți dau palme, mă-nțelegi.»
Canadian îşi face-o freză
După regula franceză,
Şi exclamă, cu mult of:
«Sire, vreau un Stroganoff»
Morala
Republica de la Ploesci şi viceversa”[17].

Rezumând, Caragiale inaugurează un filon a cărui consistență ilustrează, ca posibil etalon, însăşi coerența şi unitatea interioară a spiritului modern în literatura română. Metamorfozelor caricaturale ale protagoniştilor săi, stilizate social şi moral le vor urma, nu peste mult timp, eroii „confuzi, înnebuniți, dezagregați” ai lui Urmuz. Reprezentările antropomorfe, aflate încă în posesia unei identități aparent certe, păstrând în limbaj sau vestimentație variantele de jargon ale unui spirit al veacului vor fi traduse în entități mecanomorfe, captive în desfăşurarea unei epopei, însă aflate în cădere liberă spre „infinitul mic”.

Postmodernismul literar românesc s-a manifestat, în viziuni critice mai sceptice, ca reprezentare aproape exclusivă a unui trecut reevaluat în termenii prezentului. Acestei opinii, oricât de restrictivă şi insuficientă, îi revine meritul de a afirma o stare aparte în care postmodernismul s-a conturat în context românesc. Discutând *Levantul* lui Mircea Cărtărescu, poem epico-biografic al chiar poeziei româneşti „de la origini şi până în prezent”, Cornel Regman limita concretizarea unui fenomen amplu la doar una dintre tendințele sale: „Se tinde să se numească această recuperare de moduri, mode apuse şi modele de sensibilitate vechi – postmodernism.”[18] Ceea ce Regman definea, în contextul rescrierii cărtăresciene, ca „mode apuse şi modele de sensibilitate vechi” a revenit, în alte contexte, sub forma reintegrării unor pattern-uri consacrate în formule literare specifice autoreflexivității parodic / ironice a postmodernismului.

[17] Şerban Foarță, *Caragialeta*, Editura Brumar, Timişoara, 2002, p. 27.
[18] Cornel Regman, *Dinspre „Cercul Literar” spre „Optzecişti”*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1997, p. 113.

Autori canonici sunt atât centrul de referință pentru rescrierea alternativă a unei istorii literare, cât şi pentru literaturizarea unei nostalgii ce pare a fi contaminat iremediabil noua raportare a prezentului la istoriile ce îl legitimează.

„Postmodernismul îşi semnalează dependența de *utilizarea* canonului, dar îşi arată revolta prin *abuzarea* de acesta."[19] Deşi relațiile de dependență între generații sau valorizări (centrul canonului / margini) nu s-au concretizat, în cazul literaturii noastre, în abuzuri sau chestionări destructive, natura lor trans-contextuală impune o analiză prin spectrele unei înțelegeri globale a referințelor temporale implicate. Cele două momente semnalate ca relevante în ceea ce priveşte revenirea într-o formulă de expresie sau alta a specificului caragialian sau a celui urmuzian, Şcoala de la Târgovişte şi optzecismul sunt, în acest sens, intervale în care se face conexiunea între două epoci culturale ce intră, astfel, într-un spectaculos dialog.

7.2. Intertextualitate parodică / erudiție ironică

Aşa cum postmodernismul însuşi se defineşte în termenii ambiguizării şi indeterminării, uneori şi raportările conturate între variatele sale registre şi tradiția literară canonică se sustrag unei cuprinderi în cadrele precise ale unei opțiuni pentru o manieră reiterantă sau alta. Dintre numeroasele posibilități, postmodernitatea manifestă un interes major față de potențialul recuperator al intertextualității. După Hutcheon, „intertextualitatea postmodernă este o manifestare formală, atât a dorinței de a închide breşa dintre trecut şi prezentul cititorului, cât şi a aceleia de a rescrie trecutul într-un nou context."[20] Fie că presupune o abordare din unghiul istoriografiei sau interesează doar perimetrul literaturii, acest tip de racordare a prezentului la trecut include, în nucleul intențiilor sale, recuperarea de o anumită factură.

Definițiile intertextualității vizează fiecare, cu particularitățile presupuse de orientarea critică a teoreticienilor ce le-au impus,

[19] Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 210.
[20] *Ibidem*, p. 193.

caracterul dialogic al raportării textului literar la alte texte. Definiția Juliei Kristeva[21], reluată în multiple variante pentru o mai bună detaliere a spectrelor semantice şi a ariei de interes incluse în sfera termenului, are ca puncte de sprijin referința la un trecut din care textul „rechemat" se desprinde, şi la un timp actual în care textul vizat este prezentificat:

> „Limbajul poetic apare ca un dialog de texte; orice secvență *se face* în raport cu o alta provenind dintr-un alt corpus, astfel încât orice secvență este dublu orientată: către actul de reminiscență (evocarea unei alte scrieri) şi către actul de somație (transformarea acestei scrieri). "[22]

Încercând să decupeze din contextul plural al modelelor teoretice influente în optzecism relevanța radicală pe care a demonstrat-o textualismul, Adrian Oţoiu relaționează termenul de intertextualitate, aproape un sinonim prin natura contextului, la specificitatea momentului:

> „Principala deschidere pe care teoria textului o aducea prozatorilor români era – pe lângă ideea barthesiană a textului scriptorial care face din cititor un partener – cea spre orizontul infinit al intertextualității."[23]

Interesante devin, odată deschis orizontul vast al nuanțelor, concretizările acestei tendințe recuperatorii, în interiorul căreia se modelează discursuri auctoriale subiective, fiecare având în fundal o lectură investită cu autoritatea unei interpretări valabile. Aceasta pare a fi maniera în care, prin intermediul unor reprezentanți cu rezonanță în actualitate, canonul este permanent rescris, mai precis de fiecare

---

[21] „[…] orice text se construieşte ca mozaic de citate, orice text este absorbție şi transformare a unui alt text. În locul noțiunii de intersubiectivitate se instalează cea de intertextualitate, iar limbajul poetic se citeşte, cel puțin, *ca dublu*" – Julia Kristeva, în *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146, *apud* Val. Panaitescu (coord.)*, Terminologie poetică şi retorică*, Editura Universității „Al.I. Cuza", Iaşi, 1994, p. 85.

[22]

[23] Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră*. *Proza generației '80*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2000, p. 11.

dată când comprehensiunea semnelor textului recitit permite (sau chiar impune) rescrierea acestuia.

Înzestrați cu atributele unei lucidități alerte şi, mai aplicat, cu o intensă voluptate a demonizării erudiției prin jocurile intelectuale ale limbajului întors spre sine, postmodernii celor două generații conexe articulează ritualuri elaborate de integrare a formelor încă ofertante semantic în imaginarul propriu, din această operație rezultând poziționări deopotrivă originale şi valide estetic. Cum, potrivit observațiilor lui Matei Călinescu, „estetica postmodernismului a fost descrisă drept esențialmente «citaționistă», prin opoziție clară cu avangardele «minimaliste»”[24], materializarea acestei atitudini nu poate fi decât o literatură conştientă de sine, aflată într-o relație inerentă cu actul interpretării, ea însăşi fiind un rezultat al acestuia.

Detaliile unei incursiuni explicative sunt singurele în măsură expună artificiile uzitate în scopul implementării formelor canonizate în fonduri noi, specificul fiecăruia dintre autorii asupra cărora ne-am oprit reprezentând, hologramatic, parte din spiritul major al acestui gen de creație.

7.3. Radu Petrescu – distilarea literaturii prin syntheză în Grădina Botanică

„Regresia pe firul istoriei literare are o semnificație similară celei psihanalitice: căutarea neliniştită şi încântată a unor latențe artistice rămase neexprimate, a unui eu profund, pierdut odată cu trecerea vremii. Pe jumătate ironic, textul este şi, pe jumătate, o reverie a unei alte lumi stilistice, visarea unui spațiu amniotic în care formule de mult uitate retrăiesc grav şi tandru o copilărie a genului.”[25] În spațiul dedicat Şcolii de la Târgovişte, Cărtărescu apreciază literatura lui Radu Petrescu drept cea mai în măsură să ilustreze estetica definitorie a grupării, şi, mai mult, un tip cu totul aparte de poetică a romanului, în care textul se

[24] Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, Bucureşti, 1995, p. 238.
[25] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 359.

compune din fragmentele metamorfozate ale unei istorii literare omniprezente în fundalul cultural al oricărei scrieri. Palimpsest polifonic, o astfel de literatură se proiectează simultan sub semnul propriei unicități, dar şi în codul „de împrumut" al nenumăratelor genuri şi stiluri pe care le implică în discursul său intertextual / parodic.

Apropiat, în notele sale mai pregnante, de antiliteratura lui Urmuz, romanul minimalist *Sinuciderea din Grădina Botanică*[26] este, în contextul unei opere dominate de predilecția pentru metadiscurs, un veritabil laborator ce testează, în combinații inedite, variabilele unui imaginar stimulat de potențialul re-creator aparent infinit al datelor canonice ale literaturii[27]. Aventura naratorului-protagonist mizează pe clişeele de succes ale *romance*-ului, dar şi pe cadrele ready-made ale epopeii, melanjul dintre descrierile dinamice ale atmosferei de pe un câmp de luptă şi salturile imprevizibile în cronotopi aleatorii reprezentând norma funcțională a textului.

Primei părți a romanului, concepută într-o evidentă notă stendhaliană, i se opune o a doua, iradiind aura unui romantism inconfundabil, abandonat la fel de brusc odată cu deschiderea spre o modernitate virulentă, susținută de prezențe umanoide incerte, alcătuiri semi-obiectuale, apariții absurde. Aici este resuscitată biografia lui Ismaïl: dacă „înainte vreme creştea şi în Grădina Botanică"[28], acum, grație progresului de

---

[26] „Subintitulat «roman», textul de nici douăzeci de pagini […] nu are numai bogăția narativă a unui roman «cu peripeții», dar îşi cuprinde în sine atât filogenia – istoria încâlcită a speciei –, cât şi principiile de funcționare, constituind până la urmă o uimitoare scamatorie literară, în care urmuzianismul, onirismul, textualismul şi, ca *primum movens* al scrierii, joyceanismul se combină într-o formulă îndrăzneață, autosuficientă, de o eleganță artificioasă şi rece." – *ibidem*, p. 357.

[27] Deopotrivă de interesant se dovedeşte şi paralelismul stabilit de Cărtărescu între romanul lui Radu Petrescu şi capitolul „Boii soarelui" din Ulise, de James Joyce (v. nota 41, p. 357) .

[28] În scopul unei mai bune aşezări în paralel a celor două texte, cel urmuzian şi cel aparținând lui Radu Petrescu, redăm întreg fragmentul de debut al micronuvelei *Ismaïl şi Turnavitu*: „Ismaïl este compus din ochi, favoriți şi rochie şi se găseşte astăzi cu foarte mare greutate. Înainte vreme creştea şi în Grădina Botanică, iar mai târziu, grație progresului ştiinței moderne, s-a reuşit să se fabrice unul pe cale chimică, prin syntheză." – Urmuz, *Pagini bizare*, Editura Hestia, Timişoara, 1998, p. 22.

la sine înțeles al literaturii postmoderne, el reapare, ca genotip al unei realități deformate, şi în acest roman. Eroii lui Petrescu îi perpetuează fizionomia, simulând astfel perpetuarea unei specii:

> „Cel dintâi se învestmânta pe sub haină cu hârtie roşie pe care pictase o cravată albastră şi purta barbă falsă, în fiecare zi de altă culoare şi alt format. Şi ideea sa originală era că femeia e un copac ce trebuie udat cu regularitate la rădăcină. […] Al doilea era un saxofonist cinic căruia i se zicea Candide şi care neavând bărbi îşi schimba numai dinții şi ochii; Alphonse, cel din urmă, susținea însă cu ferocitate că toate noutățile sunt banale şi, urcând la banalitatea primordială, mai puțin banală, apărea pretutindeni, în localuri, pe bulevarde, la Facultate şi acasă, în pielea goală, cu o nepăsare de padişah…"[29]

Cărtărescu remarcă maniera urmuziană, mai apropiată de o tehnică a colajului decât de inserția intertextuală, semnalând însă faptul că semnificația din textul original nu se păstrează în cel aparținând lui Radu Petrescu. Criticul operează distincții importante în hermeneutica paralelismului Urmuz / postmoderni:

> „Omul nedesăvârşit, artificial, bidimensional […] este o viziune terifiantă în noul expresionism şi în suprarealism, înfățişând o ființă *second-hand*, rod al unei creațiuni *second-hand*. În lumea imposibilă a lui Urmuz el este deja produsul unei ferocități gratuite, dezideologizate artistic, pentru ca la Radu Petrescu, ca şi la unii dintre noii romancieri francezi […], el să depăşească grotescul, ferocitatea sau repulsivul prin autopastişare în registru ludic, eufemizat."[30]

„Ferocitatea gratuită" a monstrului urmuzian nu este, în mod evident, un produs ideologic. Dar ea este parte integrantă a unui program estetic coagulat în operă, în ciuda aparentului dezinteres manifestat de autor față de oficializarea scrisului său. Afirmația că prozele lui Urmuz ar fi doar rezultatul unui proces curativ-compensatoriu prin care grefierul de la Înalta Curte de Casație îşi consuma pasiunea pentru literatură compunând nuvele stranii şi amuzante pentru apropiați, iar meritul transformării lor în manifeste *avant-la-lettre* ale noii literaturi, ale avan-

[29] Radu Petrescu, *Corespondență. Sinuciderea din Grădina Botanică*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2000, p. 150.
[30] Mircea Cărtărescu, *op. cit.,* p. 361.

gardelor, şi, mai ales, ale modernității în evoluția ei spre „tăcerea" de dincolo de absurd, revine doar autorității promotorilor celebri care au girat pentru valoarea lor (Arghezi, Bogza, Pană) presupune o regretabilă miopie în fața textului.

Dacă nu fragmente întinse, cel puțin formulări restrânse, disipate în texte emblematice, dovedesc asumarea unei concepții veritabil moderne asupra tensiunii existente între literatura tradiției, depăşită de sensibilitatea unei noi viziuni asupra lumii şi încă nenăscuta „literatură a viitorului", ce îşi trimitea însă fiorii vestitori asemeni unui făt neliniştit cerându-şi naşterea. În absența intenției de a lansa un manifest, Urmuz se face însă autorul unor postulate menite a călăuzi creația literară pe traiectoria ireversibilă a permanentei conştiințe de sine[31]. Grummer vomită în mâinile lui Algazy resturile de poeme înghițite pe ascuns, dar procesul digestiei a trezit deja în pântecele bătrânului fiorul (dovedit ulterior frisonul) unei noi literaturi. „Prea puțin şi învechit", afirmă Urmuz părăsind marea bibliotecă împotriva căreia textele sale se îndreaptă ca o invectivă. Fără a se constitui într-o operă unitară, acestea au creat o fisură majoră în ontologia personajului tradițional, avariind pe termen lung puntea pe care viața traversa în imaginar, devenind literatură. Eroul urmuzian îşi asumă „ferocitatea gratuită" numită de Cărtărescu doar în măsura în care jocurile dezarticulării limbajului şi ale umanului s-au vrut gratuite pentru a justifica eşecul ordinii armonice şi instaurarea nevrozei moderne.

Întoarcerea lui Radu Petrescu spre Urmuz este dublu intenționată, odată ca asumare a unei tradiții şi, în acelaşi timp, ca reconversie a unui discurs ce poartă garanția prestigiului. „Un premergător al revoltei literare universale" (Ionesco, reluat de Balotă), odată prezentificat prin citat / plagiat / parodie / intertext, Urmuz aduce cu sine o întreagă descendență, în flancul actual al căreia se regăseşte Petrescu însuşi. Specificul deconstrucției şi rescrierii operate de un proto-postmodern

[31] „Algazy […] observă în stomacul lui Grummer că tot ce rămăsese bun din literatură fusese consumat şi digerat. […] O luptă uriaşă se încinse acolo între ei şi ținu toată noaptea, până când, spre ziuă, Grummer, învins, se oferi să restituie toată literatura înghițită. El o vomită în mâinile lui Algazy… Dar bătrânul, în pântecul căruia fermenții băşicii înghițite începuse să trezească fiorii literaturii viitorului, găsi că tot ce i se oferă este prea puțin şi învechit…"– Urmuz, *Pagini bizare*, Editura Hestia, Timişoara, 1998, p. 34.

precum autorul în discuție este dat de înțelegerea particulară pe care acesta o dă moştenirii urmuziene. Cu certitudine, ea implică mai mult decât miza unui experiment, cu toată fascinația târgoviştenilor pentru comedia literaturii.

O altă referință interesantă, preluată tot din inventarul cărtăresciан al postmodernității, este cea la romanul lui Costache Olăreanu – colegul de generație al lui Radu Petrescu –, *Ficțiune şi infanterie*. Istorie cu pretenții realiste a scriitorului aflat în căutarea manuscrisului pierdut, textul se înfăşoară în jurul unui nucleu narativ prezent doar ca intenție – o poveste de dragoste. Rescriere a unui roman absent, *Ficțiune şi infanterie* uzează de metodele cele mai transparente ale metaficțiunii, autorul raportându-se la personajele sale în acelaşi mod în care abordează necunoscuți pentru a-i chestiona în legătură cu manuscrisul pierdut. Căutând „cărarea pierdută" spre o narațiune acceptabilă estetic şi plăcută cititorului, autorului i se deschid perspective neaşteptate în relația cu personajele ce-şi aşteaptă creația. Una îşi cere, cu precădere, descrierea, specificul ei restabilind contactul cu filonul Urmuz, rezumat, până acum, la romanul lui Radu Petrescu.

Saturat de vise delirante în care eroina romanului pierdut îl tulbură cu apariții groteşti, autorul începe să gândească portretul ideal al eroinei sale generice în termeni negativi: „Va trebui să compun o dată portretul femeii *neideale*."[32] Intenției îi urmează materializarea mentală, cu exemplificări dintr-o aparentă realitate. Acestea sunt „fără prea multe detalii, fără acele descrieri *defavorabile* (mustăți, picioare – sticle de lampă şi ochi saşii)"[33], inutile, având în vedere faptul că există prototipul, femeia neideală absolută, Florence: „Şi-o amintește pe Florence, de-o frumusețe compactă, cu genunchi frumoşi, cu mâini frumoase, cu sâni frumoşi, cu păr frumos, cu mers frumos, cu ochi frumoşi, dar lăsând pe pământ o umbră de stegozaur. Te-ar putea nimici în orice clipă, strângerea ei în brațe e o înşelăciune, sărutul ei, mortal."[34] Din aceeaşi matcă apar Clementina „cu o respirație de harpie nesătulă, mâncându-ți aerul din jur, bându-ți apa, moleşindu-ți mişcările"[35] şi domnişoara

[32] Costache Olăreanu, *Ficțiune şi infanterie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980, p. 59.
[33] *Ibidem*.
[34] *Ibidem*, p. 60.
[35] *Ibidem*.

Narcisa, „femeia abstractă, dulce înfiorată de lumina unei amieze bune, aparent diafană, dar cât de ucigaşă!”[36]

Particularizările premerg universalizarea, necesară oricărei revelații: „Femeia ne-ideală ar fi, îşi spuse Testiban, femeia-pistol, lucitoare şi cu scop, femeia rece. Ea nu are copii decât atunci când are interesul să-i aibă, este negospodină din naştere şi neîndemânatecă precum o rădaşcă…”[37] Acest portret, bidimensional precum toți umanoizii reprezentărilor urmuziene, nu este investit cu funcția simbolică pe care aceştia au deținut-o în perimetrul concentrat al *Paginilor bizare*. Starea de criză, definitorie pentru raportarea paradoxală a modernului la sine şi la lume este înlocuită aici de o vizibilă relaxare a tonului, altădată inaugurând realități imposibile în locul celei posibile, dar insuficiente. Oglindită în limitele pe care singură şi le determină, literatura postmodernă abandonează binomul realitate / irealitate, în jurul căruia s-a dus adevărata „ceartă” a modernilor cu înaintaşii lor. Locul opțiunii precise a fost luat de alianțele flexibile, de proiectele cu valoare de posibilitate, niciodată transpuse în certitudini fixe. Comentariul lui Olăreanu ironizează, de fapt, eterna opoziție între ideal / real, termenul secund fiind declasat la rangul de „ne-ideal”, tocmai pentru a sublinia precaritatea oricărei dihotomii al cărei scop este înțelegerea lumii prin cartografii şi tabele. Asigurându-şi un „spațiu de joc” față de categoriile „tari” ale gândirii moderne[38], postmodernitatea ia distanță față de dilemele nerezolvate ale modernilor, de care se dezice în mare măsură. Ironia aproape tandră a ficționalizării „femeii ne-ideale” este corolarul tardiv şi edulcorat al gestului tranşant prin care Urmuz a deschis drum în imaginarul literar bizareriilor bio-mecanice înşurubate în forma unui biped.

---

[36] *Ibidem*.

[37] *Ibidem*.

[38] Se impune, în acest context, comentariul explicativ al lui Matei Călinescu la teoria „gândirii slabe” propusă de Vattimo în *Sfârşitul modernității*: „Din punct de vedere filosofic, afirmă Vattimo, sfârşitul modernității determină apariția «gândirii slabe», un mod de reflecție tipic postmodern, aflat în opoziție directă cu «metafizica» sau «gândirea tare» (o gândire care domină, care impune, universală, atemporală, agresiv egocentrică, intolerantă față de orice pare a o contrazice etc.)” – Matei Călinescu, *op. cit*., p. 227.

7.4. Ioan Lăcustă – aşteptându-l pe Caragiale

Interesul optzeciştilor faţă de oportunităţile expresive şi semantice ale intertextualităţii s-a concretizat într-o literatură specifică, instaurată ca posibil curent definitoriu al generaţiei. Având ca principiu estetic fundamental atitudinea unei „demiurgii ironice”[39], verificată prin aceea că „prozatorul postmodern, lepădându-se de vanitate ca de o haină roasă la mâneci, procedează invers decât Dumnezeu: scrie întâi cartea *facerii*, după care populează neantul cu propriile ficţiuni”[40], textualişti fervenţi, scriitorii deceniului nouă implică în fenomenul scrierii literare o întreagă istorie culturală uneori asumată obiectiv. Ioan Lăcustă, subsumat, în studiul lui Radu G. Ţeposu, *mitologiei derizoriului* (alături de Bedros Horasangian, Petru Cimpoieşu sau George Cuşnarencu), stabileşte coordonatele relaţiei sale cu o tradiţie asimilată afectiv în partea a doua a volumul de povestiri *Cu ochi blânzi*, intitulată, cu mesaj, *La uşa domnului Caragiale*. Spaţiul textual este animat, într-o mixtură tipic postmodernă, de vocile narative ale auctorialităţii (alter-ego-uri, proiecţii „în oglindă”), care atrag în prim-plan personaje venite, pe calea unei recuperări formale, dar şi stilistice, din lumea schiţelor lui Caragiale. Binomul Mache-Lache este augmentat şi devine treime prin racolarea lui Tache. *Creanţa* îi surprinde în postura de clienţi ai berăriei „Gambrinus”, aflată „sub direcţiunea personală a cunoscutului publicist Caragiale.”[41] Cei trei sunt expuşi în ipostaza lor tipic logoreică, însă aici dialogurile ţintesc spre marele absent. Întoarcerea personajului împotriva creatorului este exemplară în dialogurile Mache-Lache:

> “M (şoptit): Mai încet, frate, că întoarce ăia capu.
>
> L (vesel): Să-ntoarcă! Ce, numai stimabilul d. I.L. Caragiale e cu literatura? Şi eu cu ce mă rog? Cu berea? Şi cu şeful de masă? (înfuriat) Hârşti! Hârşti?! Păi da până când?”[42]

---

[39] Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniul literar nouă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 35.

[40] *Ibidem.*

[41] Ioan Lăcustă, *Creanţa,* în *Cu ochi blânzi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p. 196

[42] *Ibidem*, pp. 197-198.

Spațiu al întâlnirii, al relaționării cu alteritatea, dar şi al infinitei trăncăneli, berăria din schițele lui Caragiale este aici chiar berăria lui Caragiale, unde amicii descinşi din ficțiune îşi montează dialogurile în reprezentații „în direct", în fața autorului, criticând şi vociferând, unica barieră între ei şi cititor fiind textul ce îi conține, ca o invizibilă membrană.

Prezent ca absență, Caragiale există însă în replicile-mărturie ale Băiatului, raisonneur căruia îi revine misiunea de a cita din spusele scriitorului. Berăria rămâne neaprovizionată cu fleici, iar patronul, scrutând autopersiflant situația, conchide:

> „Într-o soțietate ca a noastră, e bou ăla care nu crede că ori literat, ori berar totuna e! Şi-a mai zis (se gândeşte, scărpinându-se în cap)… că dacă nu-l făcea mumă-sa Caragiale, s-ar fi făcut de unul singur."[43]

Cum istoria berarului Caragiale e, în sine, o istorie interesantă prin interpretările ce i s-au dat de critica antiburgheză a comunismului, doar prezența sa ca fundal locativ conferă un plus de semnificație retoricii recuperatorii a lui Lăcustă.

La uşa domnului Caragiale se eliberează de zgomotul berăriei pentru a resemantiza una dintre metaforele cele mai vaste ale modernității, *aşteptarea*. Derizoriul, categorie necesară autentificării autorului, însoțeşte aici o prezență la persoana întâi singular, scriitorul într-una din ipostazele sale mediocre: nefericitul în iubire devine dependent de scris, iar un amic, ştiind că umoarea neagră poate aduce, paradoxal, alinare, dacă norocul şi succesul se intersectează în destinul tovarăşului său, îi recomandă o vizită la marele Caragiale. Venerația acestui scriitor oarecare față de clasicul contemporan afirmă, prin chiar patetismul său kitsch, vidul insurmontabil în care sensul creației este proiectat: „Eu credeam în domnul Caragiale şi, la cât râvneam eu de la viață, mi-era de ajuns să-l ştiu că trăieşte, scrie şi se străduie acolo, unde se află, pentru progresul literelor române." [44]

Aşteptarea este, într-o tradiție, de acum, postmodernă, beckettiană. Godot nu îşi face apariția, deşi, anunțându-se, devine aproape iminent. În fața uşii lui Caragiale, măruntul scriitor aminteşte de Omul de

[43] *Ibidem*, p. 201.

[44] Ioan Lăcustă, *La uşa domnului Caragiale*, în *vol. cit*., p. 231.

la țară, din parabola kafkiană. Nu forțează intrarea, deoarece cetățeanul Ion Luca nu-şi mai ridică ziarele, nu-şi mai plăteşte abonamentele, e plecat. O ştie cel mai bine vânzătorul de gazete, care e la fel de confuz ca şi cel ce aşteaptă. Nuvela lui Lăcustă se grefează ca text melancolic pe un fundal al neputinței şi deznădejdii: ridiculizat de iubită, fără protecție literară, epuizat de aşteptare, scriitorul, dedublat, în final, în ins corect, cu loc de muncă, prezent dimineața la bărbierit în fața oglinzii, îşi declară abandonul:

> „Am aşteptat o zi şi o noapte la uşa domnului Caragiale. Nu era acasă. Aş mai fi aşteptat… Aş mai fi aşteptat, poate, alte zile şi alte nopți, săptămâni de zile şi nopți, luni de zile şi nopți, ani de zile şi nopți, să se întoarcă domnul Caragiale, dar, într-adevăr, era plecat, mi-a adeverit-o şi vânzătorul de gazete..”[45]

Acest spirit al unui „intertextualism apoteotic”[46] este, în fond, spiritul generației ’80, a cărei raportare la canon şi la tradițiile adiacente ale acestuia rezultă în stare vibrantă a valorilor recuperate în interiorul unor forme mai apropiate de înfățişarea actuală a „veacului”.

Dialogul lui Ioan Lăcustă depăşeşte marginile ficțiunii într-o abordare diferită ca intenționalitate a mesajului, şi, mai ales, în cadrul unei opțiuni formale mai vădit postmoderne.

Având un titlu prin care circumscrierea tematică sau referențială devine inevitabilă chiar de la prima vedere, volumul *Fără Caragiale* afirmă o ambiguitate a genului literar dominant ce permite aşezarea lui într-o formulă incertă, cu atât mai ofertantă în perspectiva interpretării. Jurnal de scriitor, memorii dureros subiective, poezie oniric-suprarealistă, narativ-romantică sau comentariu pe marginea ideii de cultură azi, în veacul ce-a trecut, sau întotdeauna, fiecare dintre aceşti termeni se verifică la nivelul unui text multietajat, proteic. Departe de a afirma o despărțire, însemnările ce îl menționează pe Caragiale emană o nostalgie sinceră. Prezentul şi existența îi conțin doar absența, modul prezenței sale e dat de persistența eroilor săi mărunți, cu un relief uman transparent, irelevant. Meditațiile lui Lăcustă (pentru că meditează cel

---

[45] *Ibidem*, p. 237.

[46] Radu G. Țeposu, *Istoria trgică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 213.

care gândeşte la veacul trecut în contrast cu cel de acum), deşi incisive, naufragiază în concluzii de un pesimism insurmontabil:

> „Nu-i simptomatic, oare, că I.L. Caragiale nu a mai avut loc în secolul nostru românesc, chiar din primii lui ani? A încercat să-l «testeze» prin *Momente* (1901), apoi a renunțat, presimțind parcă zăpăceala ce avea să vină. Simțea că începe un veac trist?”[47]

Lăcustă îşi dozează revărsarea melancolică şi în finalul însemnării, de data aceasta incluzând, sub genericul meditației, şi personajele abandonate de Caragiale, în dezgustul său față de veacul neprimitor. Despărțirea ar putea deveni acceptabilă doar dacă ea ar însemna desprinderea de fascinația eroilor săi, deloc modele, mai degrabă reprezentări coalizate sub forma unui nefast numitor comun imposibil de eludat: „Caragiale, cred eu, nu ne mai este demult contemporan. Răsfoind presa acestui veac, am impresia că noi tot ne-am zbătut (şi cum ne înghesuim şi acum!) să intrăm iar şi iar în paginile lui Caragiale. Chiar nu putem trăi fără a-l copia? Nu putem avea fantezia de a nu mai fi… Mitici?”[48]

De la implicația intertextuală a ficțiunii, la tonul elegiac al imposibilității de a depăşi realitatea ce mimează literatura, raportarea lui Ioan Lăcustă la Caragiale exprimă relaxare şi naturalețe într-un dialog capabil să evite capcanele formelor ermetice ale estetismelor înalte. Dacă nevoia de autenticitate caracterizează optzecismul în egală măsură cu pasiunea autoreflexivității, aceste mostre textuale au capacitatea de a ilustra modurile variate în care cele două tendințe se afirmă complementar.

7.5. Şerban Foarță – Caragiale revisited

Cele două volume *Caragialeta* semnate de Şerban Foarță nu au doar calitatea de a fi spațiul utopic în care lumea instituită prin limbaj, aşa cum se conturează în scrierile lui Caragiale, devine, alchimic aproape, efervescență poetică, ci şi însuşirea stranie de a funcționa, dincolo

[47] Ioan Lăcustă, *Fără Caragiale*, Editura Albatros, Bucureşti, 2001, p. 30.
[48] *Ibidem*, p. 32.

de cadrele versului, ca armonie între două lumi ce nu şi-au propus vreodată să se întâlnească. Textul schiței sau al comediei devin anonime ca specie şi încep să existe sub impulsul armonizant al unui intelect unificator. Ceea ce stă la baza acestui experiment debordant ca vitalitate a expresiei este lectura transformată în act de creație. Recitirea şi rescrierea, neavând nevoie decât de mecanismele impecabile ale versificației, devin aici sinonime şi aproape simultane.

Foarță a extras din delirul verbal al eroilor lui Caragiale doar specificul inconfundabil, decupând cadre şi situații în care vorbirea le suplineşte inconsistența ființei. Realizând, într-un plan general, reinventarea lumii caragialeşti din haosul semnificațiilor din care aceasta s-a adunat, autorul reuşeşte performanța de a păstra, ca mod al transpunerii, acelaşi cod în care se înțeleg Mițele cu Bibicii lor în textul-referință. Orice exemplu poate susține această realitate:

„Simț că amantul meu mă traduce,
dar, cât o fi el de subhirug,
o să-l pârlesc eu, chit că m-oi duce
la puşcărie, tunsă chilug.

Gata cu gândul unei carere
c-am fost să intru la telegraf
dar nu am vârsta care se cere, –
halal să-ți fie, Mițo, eşti praf!” [49]

Fuziunea dintre lumile textuale, cel poetic, recipient al fondului transpus în prezent şi textul-referent, narativ-dialogal, prelucrat, însă păstrându-şi semantica, este, în fond, pactul de solidarizare al unui imaginar provocat perpetuu de fluiditatea granițelor dintre epoci literare distincte. Semnificația unei astfel de întreprinderi are, în dimensiunile istoriei literare, proporțiile unei stări de vertij, în care momente aparent necomunicante sunt aduse în stări paralele, de oglindire, fuziune sau contaminare, toate conținute de starea de metamorfoză a literaturii.

Spectacolul creației este, în volumele lui Foarță, o jubilație a micilor demoni ce par să transporte jargonul tânărului veac XX în avan-

[49] Şerban Foarță, *Amorul unei ploieştence,* în *Caragialeta*, Editura Brumar, Timişoara, 2002, pp. 20-21.

scena morții sale, acolo unde comunicarea banală a burgheziei chic de la 1901 are farmecul vetust şi patina unei antichități. Textele se compun, fără excepție, din iradierile unui cult major al limbajului poetic ca fenomen distinct al artei, afirmat implicit de natura omnipotentă a gestului prin care poetul reface puzzle-uri alcătuite din incongruențe şi unghiuri imposibile. De o varietate uimitoare sunt modurile discursive ale poemelor, acoperind ariile monologului, dialogului sau epicului narativ în nenumărate dintre variantele lor. Două texte demonstrează potențialul poetic al nefericirii amoroase din cuplul adulterin Veta-Chiriac:

„Decât să ştiu că în amor
te-ai dat cu amploiatul,
mai bine, Veto, mă omor
şi-ai să-mi porți tu păcatul.

Aşa că jură-mi, cum ai zis,
Că nu mai umbli creanga
La Iunion, - altfèl s-a zis
Cu Chiriac. Dă-mi şpanga!”[50]

Dificultatea reunirii tuturor datelor în măsură să numească inovația lui Foarță la nivelul relațiilor recuperatorii cu literatura caragialiană constă tocmai în marea doză de originalitate infuzată textului. Foarță îşi asumă o manieră proprie, augmentând formula, în context, precară, a intertextualității cu tehnicile auxiliare ale citatului/colajului, exprimării *à la maniére de* sau cu amalgamarea personajelor şi situațiilor într-o ecuație similară jocului gratuit al dadaismului.

Caragiale subzistă în poemele lui Foarță tocmai prin autoritatea caracterului canonic al scrierilor sale. Deposedat de privilegiul canonizării, angrenajul lumii textului caragialian ar fi transformat logoreea dezintegrantă a haosului semantic într-un schelet cu axa frântă, util doar ca suport al ironiei. Cum metamorfozele noii forme nu anulează, ci potențează vechile alcătuiri, se poate deduce că raportul dintre cele două literaturi, cea a scriitorului de la începutul veacului şi cea a contemporanului Foarță sunt ancorate într-o dispută al cărei rezultat rămâne vizibil într-o serie de texte antologice.

[50] *Ibidem*, p. 14.

Ironia se păstrează jucară până la capăt. Ultimul poem din *Caragialeta bis* e un sonet (poezie) în care realitatea prezentului indică „starea națiunii”:

„Softul român
Sonet (poezie)

Softul român,
Rom@ni@n Soft,
nu e un moft
ca ăl bătrân,-

prin care, în
alt ev, la Brofft,
marele Kopht
ți-era frățân…

Fraților, softul
este un Hopa-
Mitică… Moftul

rămâne hardul,
prin care gardu-l
sări, - în Evropa.”[51]

Dubla intertextualitate, semnalată şi în cazul fuziunii Caragiale/ Urmuz, se extinde şi la o rescriere de tip bacovian, „mascată” sub pretextul ipostazei de grație a poetului recitând din clasicii modernității:

„Şi toamna, şi iarna,
şi viceversa,
coboară-amândouă;
şi plouă, şi ninge,
şi viceversa.”[52]

Una dintre cele mai bine împământenite tradiții ale literaturii române este, atât ca descendență literară, cât şi ca raportare la moştenirea capitală a clasicilor romantici, raportarea la Eminescu. Foarță inven-

[51] Şerban Foarță, *Caragialeta bis*, Editura Brumar, Timişoara, 2002, p. 72.
[52] Şerban Foarță, *Elevul Ion Luca recită din Bacovia*, în *op. cit*., p. 28.

tează o cale spre Eminescu via Caragiale, realizând astfel un oximoron inedit, prin care îşi echilibrează jocul liber faţă de axele canonului şi îşi rezervă în avans un loc în spaţiile lui postmoderne, polinucleare, deschise:

„I-a spus, făcând-o a muri
de râs, perversa,
că toţi se nasc spre a muri
şi viceversa.

Apoi, cu glas ca din abis
şi dur ca roca:
«Să faci din viaţa mea un vis
şi reciproca!»

În van ieşise în azur
noptatic luna,
căci unul erau toate-n jur,
şi totul, una."[53]

„Tradiţia Caragiale", instaurată odată cu afirmarea unor autori a căror modernitate a devenit definitorie pentru maniera în care conceptul s-a coagulat în literatura română, tinde, la rândul său, să devină un adevărat canon estetic. Urmuz, M. Blecher, sau Grigore Cugler sunt, aşa cum am încercat să demonstrăm, caragialieni fie prin viziune, fie prin structură. Cele două modalităţi, în mod evident complementare, au rolul de a ilustra ipostazele unei descendenţe cu rol matricial în afirmarea noului statut al lumii ficţionale şi al instanţelor ei.

Clasicismul lui Caragiale, cel dintâi reper critic în dezbaterea modernităţii particulare a autorului, a constituit şi în acest caz definiţia fundamentală a creaţiei acestuia, singura în măsură să ilustreze natura proteică a universurilor textuale, analizabile din multiple perspective hermeneutice şi aflate, din acest motiv, într-o continuă metamorfoză. Fiecare dintre autorii prezenţi în această desfăşurare analitic-descriptivă a revelat conexiuni nu doar cu modelul Caragiale, ci, într-un raport de simetrie, cu autori care, în ordinea unei descendenţe cronologice, au

[53] Şerban Foarţă, *Acelaşi, recitând din Eminescu*, în *op. cit*., p. 29.

perpetuat pe dimensiuni noi coordonatele impuse de acesta. Astfel, fiecare dintre autorii prezenți în discuție a dobândit statutul bipolar al modelului ce se raportează la rândul său la un model tutelar. Caragiale, Urmuz, Blecher şi Cugler au stabilit, în modernitatea literară românească, o serie deschisă, ale cărei particularități interioare s-au manifestat şi în contemporaneitate, în cazul unor autori semnificativi ai modernității târzii sau, într-o accepțiune ce a făcut deja carieră, ai postmodernismului românesc. Estetismul jocular al unor reprezentanți de marcă ai Şcolii de la Târgovişte (Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu) sau personalizarea suprarealistă a prozei lui Ioan Lăcustă conțin, ca valori cardinale, fragmente din lumea lui Caragiale, pe care o populează indivizii fantastic-mecanomorfi ai universurilor în descompunere din micro-romanele lui Urmuz sau Cugler, aceştia fiind adesea cuprinşi de teroarea metafizică, tipic blecheriană, a unei existențe devoratoare şi a unei temporalități centrifuge. Un fragment recent al lui Ioan Lăcustă poate deplasa atenția asupra unui nou raport, cel al despărțirii de Caragiale prin reinventarea unei paradigme în care autoritatea sa îşi va schimba funcțiile:

> „A sfârşit Caragiale, scriind scrisori. I-a lăsat pe Titircă, Sotirescu şi comp. să-şi ducă existențele în noul veac ce abia se urnise. Un veac continuat fără umor, doar cu bancuri şi destine închise în anecdote.
>
> Caragiale, cred eu, nu ne mai este demult contemporan. Răsfoind presa acestui veac, am impresia că noi tot ne-am zbătut (şi cum ne înghesuim şi acum!) să intrăm iar şi iar în paginile lui Caragiale.
>
> Chiar nu putem trăi fără a-l copia? Nu putem avea fantezia de a nu mai fi… Mitici?”[54]

Dacă forța de iradiere a influenței lui Caragiale sau a lui Urmuz poate fi observată direct în textele modernității târzii, acest fapt se datorează, aşa cum am subliniat şi anterior, caracterului aparte al discursului literar modern din operele acestor autori. Cum statutul canonic se poate cuantifica, în termenii multora dintre analiştii acestui adevărat proces de instituționalizare a unui autor, ca intensitate a influenței, o posibilă soluționare a problemei susținute de Mihai Zamfir privind statutul paradigmatic al operei lui M. Blecher ar proveni din cercetarea sferei

[54] Ioan Lăcustă, *Fără Caragiale*, Editura Albatros, Bucureşti, 2001, p. 32.

de influență a imaginarului blecherian în opere contemporane. Evident, maniera poate fi regăsită fragmentar în numeroase scrieri de factură postmodernă, ca exerciții de stil sau ca forme ale diverselor strategii textuale alcătuind peisajul complex al narațiunilor textualiste. Dacă ar trebui să identificăm un spațiu anume în care viziunile irealității acestui scriitor singular s-au impregnat într-un teritoriu nou, am indica, fără prea multe ezitări, volumele *Aripa stângă* şi *Corpul* din proiectata trilogie *Orbitor* a lui Mircea Cărtărescu. La fel de bine am putea însă concluziona că spațiile irealității imediate au contaminat întreaga literatură de după Blecher, stabilind un reper definitiv pentru modul în care literatura ilustrează percepția lumilor interioare ale eului.

Concluzii

Având la bază o viziune generală asupra modalităților în care modernizarea literaturii române s-a desfăşurat ca proces necesar de sincronizare a culturii române cu valorile culturale ale Europei occidentale în perioada interbelică, prezenta lucrare şi-a propus o serie de obiective analitice în măsură să detalieze câteva aspecte ale acestui proces.

Vizând în primul rând delimitarea unor aspecte ce conferă deschidere literaturii române spre o sferă a modernității radicale, în care premisele crizei ontologice se regăsesc în opere literare ce exprimă drama metafizică a relaționării individului la sine şi exterioritate, aceste obiective includ şi recitirea unor autori din perspectiva statutului lor de reprezentanți canonici ai modernismului literar.

Pornind de la ideea-clişeu a „modernității clasicului" Caragiale, am argumentat în favoarea ipotezei că unele dintre reperele cardinale ale operei sale conțin teme şi structuri transformate în elemente esențiale ale unui imaginar devenit paradigmă dominantă în literatura română din prima parte a secolului XX. Analiza urmăreşte instituirea unui model alcătuit din *pattern*-uri subiacente ce evidențiază criza limbajului şi dezintegrarea modurilor tradiționale ale comunicării, implicând deopotrivă strategii narative derutante şi rezoluții subversive, care dețin funcția de a insinua mutații în raportarea cititorului la operă şi de a instaura incertitudinea ca perimetru fundamental al lumii narate. Păstrând coerența scriiturii clasice, unele dintre schițele lui Caragiale poartă germenii unor forme şi idei literare identificabile şi în operele altor autori „de graniță", conturând un model „deviant" ce-şi va găsi ecoul în literatura avangardelor şi a unui grup de scriitori interbelici marcând zonele neobişnuite, stranii, deviante, acea literatură a „irealității" din interbelic. Dintre aceştia, prezentul demers se concentrează asupra lui Max Blecher, H. Bonciu, Constantin Fântâneru, şi, de pe o poziție diferită, a lui Grigore Cugler. Un capitol nodal se concentrează asupra scriitorului paradigmatic Urmuz, care-i precede şi, în mod inerent, îi anunță. De o relevanță majoră ni s-a părut modul în care elementele stranietății,

deformărilor şi irealului din imaginarul modernității interbelice se propagă până târziu, în postmodernism, în scrierile lui Radu Petrescu, Ioan Lăcustă sau Şerban Foarță.

În dimensiunea ontologică a imaginarului, poate fi observată, în această parte a operei caragialiene, o propensiune spre deformare şi mecanicizare, ambele fuzionând într-o formulă complexă a alienării individului în raport cu limbajul şi cu alteritatea. În acest punct am marcat emergența unei linii ficționale prolifice, anunțând personajele caricaturale din lumea bizară a lui Urmuz. Această asociere a fost subliniată ca filon central al inovației în modernitatea literară românească, certificând maturizarea unei viziuni ce va dobândi pregnanță în numeroase contexte, inclusiv în domeniul poeticului (post)-avangardist. Statutul canonic permanent al lui I.L. Caragiale a favorizat, de asemenea, confirmarea acestor aspecte prin numeroase discursuri critice proclamând continuitatea şi fertilitatea modelului şi în literatura actuală.

Fiecare dintre autorii analizați îşi proiectează specificul operei pe fundalul teoretizărilor despre romanul interbelic, desfăşurate în capitolul introductiv. Afirmate în contexte diferite, opiniile scriitorilor despre roman în general şi despre propria artă în particular creează un spațiu adiacent sferei conceptuale, esențial în înțelegerea literaturii ca parte a unei fenomenologii complexe, implicând în mod direct resorturile interioare ale creației. Fără a exploata în mod special acest aspect, palierul biografic reprezintă în fiecare caz o istorie a suferinței, eşecului, însingurării, a dispariției premature. El oferă totuşi un suport real în înțelegerea operei ca proiect vital şi ca strategie de raportare la dilemele identității. Autori precum M. Blecher sau Urmuz au rămas definitiv captivi în biografii tragice, stigmatizate de boală şi suicid, exegeza operei lor afirmând aceste aspecte într-o gamă vastă de tonalități, suferința şi moartea fiind întotdeauna factori favorizanți ai mitizării.

În mod evident, specificul modernității literare româneşti se conturează într-un spectru mult mai vast decât cel acoperit în acest demers. Autori precum Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Mateiu Caragiale sau Mihail Sadoveanu, pentru a menționa doar numele cele mai des invocate în discuții pe tema literaturii interbelice, asigură consistența unui fenomen literar de amploare, materializat în opere ce alcătuiesc nucleul canonului modern în literatura română.

Fără a intenționa reevaluarea acestor poziții canonice, pe deplin justificate, de altfel, am vizat autori cu o poziție intermediară sau chiar marginală pentru a sublinia dinamica acestui canon, dezbătut intens în ultima perioadă. Cum intențiile recuperatorii s-au materializat deja într-o serie de demersuri ce au subliniat rolul semnificativ deținut de către aceşti autori în nuanțarea domeniului literar interbelic prin opere de o certă valoare şi originalitate, am considerat firească o mai apropiată analiză a specificului acestor opere, pentru a le sublinia relevanța în conturarea unei modernități polimorfe, ilustrată nu doar prin capodopere unanim acceptate, ci şi prin texte ce încă îşi aşteaptă deplina recunoaştere valorică.

Asimilând semnale provenind din numeroase surse bibliografice, am elaborat două modele convergente ale specificului modern, aşa cum acesta s-a conturat în operele celor patru autori interbelici analizați. Primul este modelul urmuzian, descendent direct al paradigmei caragialiene, recognoscibil în deformările groteşti şi în minimalismul caricatural al personajelor din romanele lui H. Bonciu şi reluat în forma unei estetici „în oglindă", al cărei mimetism aparent este pus în umbră de o evidentă originalitate, în volumele lui Grigore Cugler. Celălalt model se conturează în limitele viziunii halucinatorii, cu implicații profunde în geneza discursului identitar al alter-ego-ului auctorial, în romanele lui M. Blecher. În jurul numelui său s-au articulat câteva dintre cele mai importante conexiuni cu spațiul literar european, implicând trimiteri la momente de vârf ale afirmării conştiinței estetice moderne.

Statutul acestui autor, a cărui operă a fost reintegrată treptat perimetrului central al canonului literar, a fost afirmat, în acest context, prin semnele unei crize ontologice extreme, aşa cum în puține cazuri (şi probabil niciunde cu o asemenea intensitate) aceasta a mai fost transpusă într-un discurs ficțional în literatura română. Asemeni lui Urmuz, M. Blecher reprezintă un model singular, iradiind semnificații ce se regăsesc în operele altor autori, reluate în coduri diferite ca simptome ale aceleiaşi alienări a individului într-o lume descentrată prin colapsul sensului şi proliferarea maladivă a materiei. Spațiu de joncțiune între visul halucinant al ficțiunii lui Blecher şi universul straniu al anti-eroilor lui Urmuz, romanele lui H. Bonciu dezvăluie noi proporții ale exasperării existențiale, pe care le-am urmărit în fluxul desfăşurării lor, ca pe nişte

itinerarii în periferia zonei obsesive a carnalității şi a uitării de sine. Contingența cu postulatele expresionismului german conferă prozei lui Bonciu o poziție privilegiată într-o perspectivă ce ar valoriza raporturile operei cu un context extins, precum cel al literaturii europene.

Deşi afirmată indirect, ideea că postmodernismul este contextul revelator al „supraviețuirii" unor forme literare fundamentale pentru mediul în care s-au cristalizat este desfăşurată, pe un fundal teoretic adecvat, în legătură directă cu o serie de reintegrări în proza actuală a unor modele proteice aparținând imaginarului caragialian şi urmuzian. O analiză descriptivă a fenomenului a fost cadrul în care recurența modelelor sus-menționate a putut fi evidențiată în mod clar.

În contextul actual al revizuirilor canonice, demersul de față exprimă opțiunea pentru echilibru. Păstrând dezbaterile din jurul canonizărilor/de-canonizărilor într-un fundal flexibil, am argumentat reprezentativitatea operei cu mijloacele observației şi analizei, urmând îndeaproape un criteriu estetic actualizat, însă redevabil unei hermeneutici textuale orientată către delimitarea acelor manifestări particularizante ale unui anume model, în cazul de față, paradigma modernității. Prin urmare, operele analizate nu sunt relevante exclusiv prin prisma caracterului lor general modern, ci mai ales prin acele forme specifice (deviații, fragmentarisme, ininteligibilitate, ambiguizări semantice etc.) al căror caracter neobişnuit sporeşte misterul şi inaccesibilitatea Sensului, ca iluzie ultimă a ficțiunii.

Implicit, o considerație conclusivă ar putea afirma faptul că dobândirea statutului canonic şi legitimarea valorică sunt efecte primare ale unei exegeze în măsură să performeze investigații interpretative pe multiple nivele ale operei, pentru a revela viziunea pluridimensională creeată în jurul ei, asemeni unui halou.

Bibliografie

Opere

Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată*, în volumul *Întâmplări în irealitatea Imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată*, Editura Aius, Craiova, Editura Vinea, Bucureşti, 1999.

Blecher, Max, *Vizuina luminată. Corp transparent. Proze. Publicistică. Arhivă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971.

Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.

Bonciu, Horia, *Bagaj...*, Universala Alcalay, Bucureşti, s.a.

Bonciu, Horia, *Pensiunea doamnei Pipersberg,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984.

Bonciu, Horia, *Bagaj..., Pensiunea doamnei Pipersberg,* Editura Polirom, Iaşi, 2005.

Caragiale, Ion Luca, *Opere*, vol. II, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1960.

Caragiale, Ion Luca, *Opere*, vol. IV, E.S.P.L.A., Bucureşti,1965.

Caragiale, Ion Luca, *Opere*, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

Caragiale, Ion Luca, *Nuvele, povestiri, amintiri,* Editura Facla, Timişoara, 1984.

Cugler, Grigore, *Apunake şi alte fenomene*, Editura Cogito, Oradea, 1996.

Cugler, Grigore, *Alb şi negru*, Editura Eforie, Bucureşti, 2003.

Cugler, Grigore, *Apunake, eine andere Welt,* Pop VerlagLudwigsburg, 2005.

Cugler, Grigore, *Apunake şi alte fenomene. Afară-de-unu-singur*, Editura Compania, Bucureşti, 2005.

Fântâneru, Constantin, *Interior*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

Fântâneru, Constantin, *Cărți şi o altă carte*, Editura Minerva, Bucureşti, 1999.

Fântâneru,Constantin, *Jurnale*, Editura Comunicare.ro, Bucureşti, şi Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2012.

Foarță, Şerban, *Caragialeta*, Editura Brumar, Timişoara, 1998.

Lăcustă, Ioan, *Cu ochi blânzi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.

Lăcustă, Ioan, *Fără Caragiale*, Editura Albatros, Bucureşti, 2001.

Simionescu, Mircea Horia, *Bibliografia generală, Ingeniosul bine temperat*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970.

Simionescu, Mircea Horia, *Dicționar onomastic*, Editura All, Bucureşti, 2000.

Olăreanu, Costache, *Ficțiune şi infanterie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980.

Petrescu, Radu, *Corespondență. Sinuciderea din Grădina Botanică*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2000.

Urmuz, *Pagini bizare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.

Urmuz, *Pagini bizare /Pages bizzares /Weird pages /Pagine bizzarre*, Editura Hestia, Timişoara, 1998.

Urmuz, *Schițe şi nuvele aproape... futuriste*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2012.

Repere critice

Abrams, Meyer Howard, *The Mirror and the Lamp*. *Romantic Theory and the Critical Tradition*, W.W. Norton, 1958.

Adamek, Adriana-Mioara, *Un avangardist: Grigore Cugler*, în „Tribuna", nr. 43- 44/1997.

Albérès, R.M., *Istoria romanului modern*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968.

Alexandrescu, Sorin, *Privind înapoi, modernitatea*, Editura Univers, Bucureşti, 1999.

Alexandrescu, Sorin, *La modernité à l'Ést. 13 aperçus sur la littérature roumaine*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999.

Alexandrescu, Sorin, *Paradoxul român,* Editura Univers, Bucureşti, 1998.

Anghelescu, Mircea, *Cămaşa lui Nessus*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2000.

Apolzan, Mioara, *Prefață* la Bonciu, Horia, *Pensiunea doamnei Pipersberg*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984.

Auerbach, Erich, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, Editura Polirom, Iaşi, 2000.

Babeți, Adriana, *Studiu introductiv* la Bonciu, Horia, *Bagaj..., Pensiunea doamnei Pipersberg,* Editura Polirom, Iaşi, 2005.

Babeți, Adriana, Ungureanu, Cornel (coord.), *Europa Centrală. Nevroze, dileme, utopii,* Editura Polirom, Iaşi, 1997.

Babeți, Adriana, Ungureanu, Cornel (coord.), *Europa Centrală. Memorie, paradis, apocalipsă,* Editura Polirom, Iaşi, 1998.

Babeți Adriana, *Studiu introductiv* la Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*, Editura Univers, Bucureşti, 1987.

Baciu, Ştefan, *Praful de pe tobă*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1995.

Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului XX*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974.

Balotă, Nicolae, *Literatura absurdului,* Editura Teora, Bucureşti, 2000.

Balotă, Nicolae, *Urmuz*, Editura Hestia, Timişoara, 1997.

Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*, Editura Univers, Bucureşti, 1987.

Baudrillard, Jean, *Sistemul obiectelor*, Editura Echinox, Cluj, 1996.

Blanchot, Maurice*, Spaţiul literar*, Editura Univers, Bucureşti, 1980.

Blaga, Carmen, *Prefaţă* la Urmuz, *Pagini bizare/ Pages bizarres/ Weird Pages/Pagine bizzarre*, Editura Hestia, Timişoara, 1998.

Blaga, Carmen, *Urmuz şi criza imaginarului european*, Editura Hestia, Timişoara, 2005.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, London, New York.

Bloom, Harold, *Canonul occidental,* Editura Univers, Bucureşti, 1998.

Bogza, Geo, *Întâmplări în irealitatea imediată*, în „Vremea", 9 februarie 1936.

Booth, Wayne, C., *Retorica romanului*, Editura Univers, Bucureşti, 1976.

Bourdieu, Pierre, *Regulile artei, Geneza şi structura câmpului literar*, Editura Univers, Bucureşti, 1998.

Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, Editura Univers, Bucureşti, 1976.

Borbély, Ştefan, *Prefaţă* la Fântâneru, Constantin, *Interior*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1981.

Braga, Corin, *Postfață* la Urmuz, *Pagini bizare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

Brânzaru, Corina, *The Nightmarish Dreaming of Max Blecher*, în „Plural. Culture & Civilization", nr. 4/20/2003.

Brezianu, Barbu, *Prea uitatul nostru „Apunake",* în „Manuscriptum", nr. 1-2/1998 (110-111), anul XXIX.

Brezianu, Barbu, *Notre „Apunake", que nous avons si vite oublié*, în „Euresis – Cahiers roumains d' études littéraires", nr.1-2/1994.

Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1965.

Cazimir, Ştefan, *Caragiale. Universul comic*, Editura pentru Literatură., Bucureşti, 1967.

Cazimir, Ştefan, *I.L. Caragiale față cu kitschul*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988.

Călinescu, Alexandru, *Caragiale, sau vârsta modernă a literaturii*, Editura Institutul European, Iaşi, 2000.

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Vlad & Vlad, Craiova, 1993.

Călinescu, Matei, *Eseuri despre literatura modernă*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970.

Călinescu, Matei, *Fragmentarium*, Editura Dacia, Cluj, 1973.

Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Polirom, Iaşi, 2005.

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.

Cărtărescu, Mircea, *The Modernity of Romanian Literature* în „Plural. Culture & Civilization", nr. 4/20/2003.

Cernat, Paul, *Cartea imposibilă a lui Constantin Fântâneru*, în „Observator cultural", 27 august - 4 septembrie 2000.

Cernat, Paul, *Avangarda românească şi complexul periferiei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007.

Cheie-Pantea, Iosif, *Palingeneza valorilor*, Editura Facla, Timişoara,1982.

Cioculescu, Şerban, *Aspecte literare contemporane*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.

Compagnon, Antoine, *Cele cinci paradoxuri ale modernităţii*, Editura Echinox, Cluj, 1998.

Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, vol. 1, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.

Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, vol. 2, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.

Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, vol. 5, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1971.

Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, vol. 6, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1972.

Cornea, Paul, *Aproapele şi departele*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990.

Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Polirom, Iaşi, 1998.

Cornea, Paul, *Studii de literatură română modernă*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964.

Cornea, Paul, *Genèse du canon et mécanismes de tri***,** în „Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires", 1997/1998, Éditions Univers, Bucarest, 1999.

Crăciun, Gheorghe, *Cu garda deschisă,* Editura Institutul European, Iaşi, 1997.

Crăciun, Gheorghe, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999.

Cristea, Valeriu, *Interpretări critice*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970.

Crohmălniceanu, Ovid. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.

Crohmălniceanu, Ovid. S, *Literatura română şi stilul Jugend*, în „Secolul 20", nr. 1-3/1997.

Crohmălniceanu, Ovid. S*, Evreii în mişcarea de avangardă românească*, Editura Hasefer, Bucureşti, 2001.

Cubleşan, Constantin, *Urmuz în conştiința criticii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2014.

Daiches, David, *The Novel and the Modern World*, University of Chicago Press, 1965.

Dan, Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.

Deleuze, Gilles, *Essays Critical and Clinical*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.

De Micheli, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968.

Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie, *Noul dicționar enciclopedic al ştiințelor limbajului*, Editura Babel, Bucureşti, 1996.

Eco, Umberto, *Lector in fabula, Cooperarea interpretativă în textele narative*, Editura Univers, Bucureşti, 1991.

Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanța, 1996.

Elvin, Boris, *Modernitatea clasicului Caragiale*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.

Fanache, Vasile, *Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997.

Ferry, Luc, *Homo aestheticus*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1997.

Ficowski, Jerzy, *Regions of the Great Heresy. Bruno Schulz, A Biographical Portrait.* New York: W.W. Norton, 2003.

Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, Editura Univers, Bucureşti, 1998.

Frye, Northrop, *Anatomia criticii,* Editura Univers, Bucureşti, 1972.

George, Alexandru, *Caragiale*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1996.

Genette, Gérard, *Figuri,* Editura Univers, Bucureşti, 1978.

Genette, Gérard, *Introducere în arhitext*. *Ficțiune şi dicțiune*, Editura Univers, Bucureşti, 1994.

Glodeanu, Gheorghe, *Max Blecher*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005.

Gyurcsik, Ilie, *Paradigme moderne. Autori, texte, arlechini,* Editura Amarcord, Timişoara, 2000.

Holban, Anton, *Testament literar*, în *Jocurile Daniei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971.

Horodincă, Georgeta, *Structuri libere*, Editura Eminescu, 1970.

Hutcheon, Linda, *Politica postmodernismului,* Editura Univers, Bucureşti, 1997

Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului,* Editura Univers, Bucureşti, 2002.

Iacob, Livia, *Romancieri interbelici*, Editura Institutul European, Iaşi, 2006.

Ibrăileanu, Garabet, *Spiritul critic în cultura românească*, în *Opere*, vol. I, Editura Junimea, Iaşi, 1970.

Ionesco, Eugène, *Note şi contranote*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.

Ionesco, Eugène, *Război cu toată lumea*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.

Iorgulescu, Mircea, *Marea trăncăneală. Eseu despre lumea lui Caragiale*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1994.

Iosifescu, Silvian, *Dimensiuni caragialiene*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972.

Iosifescu, Silvian, *Reverberații*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981.

Iser, Wolfgang, *Experiență estetică şi hermeneutică literară*, Editura Univers, Bucureşti, 1983.

Istrate, Ion (coord.), Milea, Ioan, Modola, Doina, Pop, Augustin, Popa, Mircea, Sasu, Aurel, Stan, Elena, Taşcu, Valentin, Vartic, Mariana, *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2004.

Kundera, Milan, *The Art of the Novel***,** London, Faber and Faber, 1988.

Lascu, Mădălina (ed.)**,** *M. Blecher, mai puțin cunoscut*, Editura Hasefer, Bucureşti, 2000.

Lăcustă, Ioan, *Fără Caragiale*, Editura Albatros, Bucureşti, 2001.

Lefter, Ion, Bogdan, *Recapitularea modernității*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2000.

Lévinas, Emmanuel, *Totalitate şi infinit, Eseu despre exterioritate*, Editura Polirom, Iaşi, 1999.

Lintvelt, Jaap, *Încercare de tipologie narativă, Punctul de vedere, Teorie şi analiză*, Editura Univers, Bucureşti, 1994.

Lovinescu, Eugen, *Istoria civilizației române moderne*, Editura Ştiințifică, Bucureşti,1972.

Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989.

Lovinescu, Eugen, *Memorii. Aqua Forte*, Editura Minerva, Bucureşti, 1998.

Lovinescu, Eugen, *Opere IV*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986.

Lovinescu, Monica, *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ştefan Lupaşcu şi Grigore Cugler*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1992.

Lyotard, Jean François, *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoaşterii*, Editura Babel, Bucureşti, 1996.

Maiorescu, Titu, *Comediile D-lui Caragiale,* în *Critice*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.

Manea, Norman, *Plicuri şi portrete*, Editura Polirom, Iaşi, 2004.

Manolescu, Florin, *Caragiale şi Caragiale*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002.

Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului românesc 1945-1989*, Editura Compania, Bucureşti, 2003.

Manolescu, Florin, *Prefață* la *Apunake şi alte fenomene. Afară-de-unu-singur*, Editura Compania, Bucureşti, 2005.

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe,* Editura Gramar, Bucuresti, 2000.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1990.

Martin, Mircea, *Du canon à une époque post-canonique,* în „Euresis. Cahiers roumains d' études littéraires", 1997/1998, Éditions Univers, Bucarest, 1999.

Mihăieș, Mircea, *Cărțile crude. Jurnalul intim şi sinuciderea*, Editura Amarcord, Timişoara, 1995.

Mincu, Marin, *Studiu introductiv* la *Avangarda literară românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.

Mincu, Marin (îngrij.ed.) *Canon şi canonizare*, Editura Pontica, Constanța, 2003.

Murphy, Richard, *Theorizing the Avant-garde – Modrrnism, Expressionism, and the problem of Postmodernity*, Cambridge University Press, 1999.

Muşat, Carmen (ed.), *Romanul românesc interbelic. Dezbateri teoretice, polemici, opinii critice,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1998.

Muşat, Carmen, *Strategiile subversiunii. Descriere şi narațiune în proza postmodernă românească***,** Editura Paralela 45, Piteşti, 2002.

Muşat, Carmen, *Canon et anti-canon dans le roman roumain d'après-guerre. Étude de cas*, în „Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires", 1997/1998, Éditions Univers, Bucarest, 1999.

Negoițescu, Ion, *Engrame*, Editura Albatros, Bucureşti, 1975.

Negoițescu, Ion, *Analize şi sinteze*, Editura Albatros, Bucureşti, 1976.

Negoițescu, Ion, *Istoria literaturii române.1800-1945*, Editura Minerva, Bucureşti, 1991.

Negrici, Eugen, *Figura spiritului creator,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978.

Negrici, Eugen, *Imanența literaturii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.

Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

Nemoianu, Virgil, *Tradiţie şi libertate*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2001.

Niculescu, Mihai, *În amintirea lui Grigore Cugler-Apunake*, în „Ethos", Caietul 1, toamna 1973.

Ornea, Zigu, *Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1980.

Ornea, Zigu, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1995.

Oţoiu, Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generaţiei '80. Strategii transgresive*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2000.

Oţoiu, Adrian, *Ochiul bifurcat, limba saşie. Proza generaţiei '80. Strategii transgresive*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003.

Pamfil, Alina, *Spaţialitate şi temporalitate. Eseu despre romanul românesc interbelic*, Editura Dacopress, Cluj-Napoca, 1993.

Panaitescu, Val. (coord.)*, Terminologie poetică şi retorică*, Editura Universităţii „Al.I. Cuza", Iaşi, 1994.

Pană, Saşa, *Antologia literaturii române de avangardă*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

Paul-Bădescu, Cezar, *Cazul Eminescu. Polemici, atitudini, reacţii din presa anului 1998*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999.

Perpessicius, *12 prozatori interbelici*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1980.

Perpessicius, *Menţiuni critice. Seria I (1928)*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.

Perpessicius, *Menţiuni critice. Seria a-II-a (1934)*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

Petrescu, Radu, *Meteorologia lecturii,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982.

Petrescu, Camil, *Teze şi antiteze*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

Petrescu, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1996.

Pillat, Dinu, *Mozaic istorico-literar*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1971.

Pillat, Dinu, *Prefață* la M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.

Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, Bucureşti, 1990.

Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.

Pop, Ion, *La Réhabilitation du rêve. Une anthologie de l'Avant-garde roumaine*, Maurice Nadeau, Institutul Cultural Român, EST, 2006.

Pop, Ion, *Scrisul ca restructurare a vieții*, prefață la Lascu, Mădălina (ed.)**,** *M. Blecher, mai puțin cunoscut*, Editura Hasefer, Bucureşti, 2000.

Pop, Ion, (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești,* Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001.

Pop, Ion, *L'avant-garde littéraire roumaine et la politique*, în „Arcadia", Vol. 41, Issue 2, 2006.

Popa, Mircea, *Grigore Cugler şi avangarda românească*, prefață la volumul *Apunake şi alte fenomene*, Editura Cogito, Cluj, 1996.

Popa, Mircea, *Reîntoarcerea la Ithaca. Scriitori români în exil*, Editura Globus, Bucureşti, 1998.

Popescu, Simona, *Urmuz, the Solitary*, în „Plural. Culture & Civilization", nr. 4/20/2003.

Popescu, Simona, *Constantin Fântâneru, acest mare necunoscut*, studiu introductiv la Fântâneru, Constantin, *Interior*, Editura Polirom, 2006.

Protopopescu, Alexandru, *Romanul psihologic românesc*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978.

Raicu, Lucian, *Critica, formă de viaţă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1976.

Ralea, Mihai, *Fenomenul românesc*, Editura Albatros, Bucureşti, 1997.

Raymond, Marcel, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

Regman, Cornel, *Dinspre „Cercul Literar" spre optzecişti*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1997.

Regman, Cornel, *Colocvial,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1976.

Ricoeur, Paul, *Time and narrative,* volume 3, University of Chicago Press, 1988.

Ruja, Alexandru, *Ipostaze critice*, Editura Excelsior, Timişoara, 2001.

Sandqvist, Tom, *Dada East. The Romanians of Cabaret Voltaire*, Cambridge, Massachusetts: The MIT P, 2006.

Sasu, Aurel, Vartic, Mariana, *Bătălia pentru roman*, Editura Atos, Bucureşti, 1997.

Sasu, Aurel, *Prefaţă* la Fântâneru, Constantin, *Cărţi şi o altă carte*, Editura Minerva, Bucureşti, 1999.

Schulz, Bruno, *Manechinele*, Editura Allfa, Bucureşti, 1997.

Sebastian, Mihail, *Jurnal 1935-1944*, Bucureşti, Humanitas, 2002.

Simion, Eugen (coord.), *Dicţionarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004-2005.

Simion, Eugen, *Eugen Lovinescu*, *scepticul mântuit*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971.

Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim,* Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2001.

Sora, Simona, *Regăsirea intimității*, Editura Cartea Românească, 2008.

Spăriosu, Mihai, I., *Humanities, Higher Education and the Literary Canon in a Global Context*, în "Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires", 1997/1998, Éditions Univers, Bucarest, 1999.

Spiridon, Monica, *Canon and Canonisation in the History of Romanian Literary Histories*, în „Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires", 1997/1998, Éditions Univers, Bucarest, 1999.

Şerban, Geo, *Grigore Cugler. Un diplomat printre literați*, în „Manuscriptum", nr. 1- 2/1998 (110-111), anul XXIX.

Şuluțiu, Octav, *Scriitori şi cărți*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

Țeposu, Radu G., *Viața şi opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

Țeposu, Radu G., *În căutarea identității pierdute*, Studiu introductiv la Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Corp transparent. Corespondență*, Editura Aius, Craiova, Editura Vinea, Bucureşti, 1999.

Țeposu, Radu G., *Emanciparea romanului. Prefață* la *Poetica romanului românesc*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1987.

Țeposu, Radu G., *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

Ungureanu, Cornel, *Geografie literară*, Editura Universității de Vest, Timişoara, 2002.

Ungureanu, Cornel, *Mircea Eliade şi literatura exilului***,** Editura Viitorul Românesc, Bucureşti, 1995.

Ungureanu, Cornel, *Mitteleuropa periferiilor*, Editura Polirom, Iaşi, 2002.

Ungureanu, Cornel, *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, Editura Amarcord, Timişoara, 1995.

Vianu, Tudor, *Figuri şi forme literare*, Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1946.

Vianu, Tudor*, Scriitori români din secolul XX*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986.

Warnock, Mary, *Existentialism*, Oxford University Press, 1970.

Worringer, Wilhelm, *Abstracţie şi intropatie şi alte studii de teoria artei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970.

Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicţionarul scriitorilor români*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1995-2002.

Zamfir, Mihai, *Cealaltă faţă a prozei*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1988.

Zarifopol, Paul, *Încercări de precizie literară*, Editura Amarcord, Timişoara, 1998.

Zarifopol, Paul, *Pentru arta literară,* vol. 1, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

Zdzisław Hryhorowicz, *Cântecul unei pâlnii sau sfidarea literaturii*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Seria Filologia Romańska nr. 24, Poznan, 2001.

View publication stats